This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

**Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

**About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

**A propos de ce livre**

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

**Consignes d'utilisation**

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

**À propos du service Google Recherche de Livres**

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

Harvard College
Library

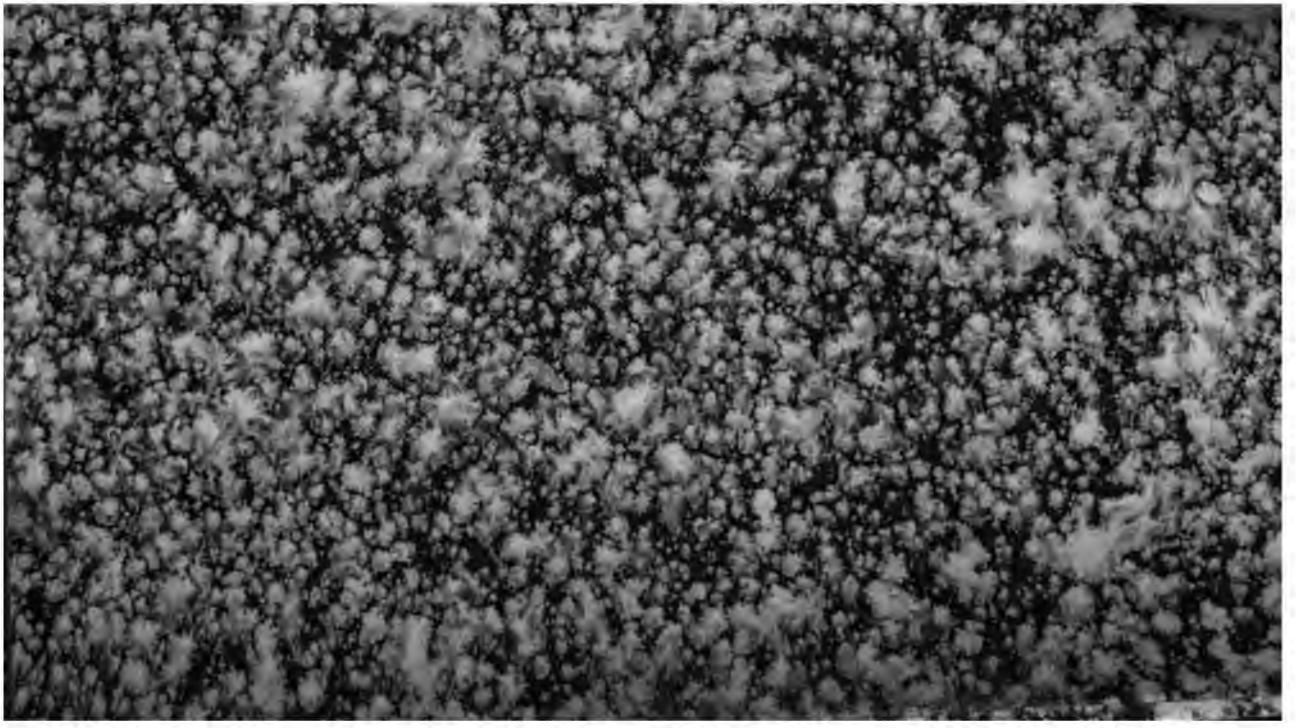
FROM THE LIBRARY OF

Horatio Stevens White

*Class of 1873*

PROFESSOR OF GERMAN, EMERITUS

*Received June 12, 1935*



# W. GOETHE

II

## OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

---

ÉTUDE SUR P. PAROTA. 1 vol. in-8. Vᵉ Joubert.

CONTEMPORAINS ET PRÉDÉCESSEURS DE SHAKSPEARE. Ouvrage couronné par l'Académie française. 2ᵉ édition. 1 vol. in-12. Charpentier.

SHAKSPEARE, SES ŒUVRES ET SES CRITIQUES. Ouvrage couronné par l'Académie française. 2ᵉ édition. 1 vol. in-12. Charpentier.

SUCCESSEURS ET CONTEMPORAINS DE SHAKSPEARE. Ouvrage couronné par l'Académie française. 2ᵉ édition. 1 vol. in-12. Charpentier.

DANTE ET L'ITALIE NOUVELLE. In-8. Dentu.

PÉTRARQUE. Ouvrage couronné par l'Académie française. 2ᵉ édition. 1 vol. in-12. Didier et Cⁱᵉ.

LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE. 1 vol. in-12. Didier et Cⁱᵉ.

RÉCITS DE L'INVASION. 1 vol. in-12. Didier et Cⁱᵉ.

---

PARIS. — IMP. SIMON RAÇON ET COMP., RUE D'ERFURTH, 1.

A. MÉZIÈRES

PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES

# W. GŒTHE

## LES ŒUVRES

### EXPLIQUÉES PAR LA VIE

1795-1832

II

DEUXIÈME ÉDITION

GŒTHE ET SCHILLER
MADAME DE STAEL A WEIMAR
GŒTHE ET NAPOLÉON
DERNIÈRES ANNÉES DE GŒTHE
ENTRETIENS AVEC ECKERMANN
LE PREMIER FAUST
LE SECOND FAUST

PARIS

LIBRAIRIE ACADÉMIQUE

DIDIER ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS

35, QUAI DES AUGUSTINS, 35

1874

Tous droits réservés.

4752.15.3

HARVARD COLLEGE LIBRARY
FROM THE LIBRARY OF
PROFESSOR HORATIO STEVENS WHITE
JUNE 12, 1935

# GOETHE

## CHAPITRE PREMIER

### GŒTHE ET SCHILLER

Différences qui les séparaient. — Leurs premières relations. — *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*.—Jugement qu'en porte Schiller.— Principaux personnages du roman.— Idées générales qui s'en dégagent.

### I

Nous touchons, dans la vie de Gœthe, à une époque de renouvellement intellectuel, à une seconde jeunesse d'où sortiront des œuvres exquises, à ce moment heureux où il se lia avec Schiller d'une amitié si utile pour tous deux, si féconde pour les lettres allemandes. On ne comprendra ce qui se passe en lui, à cette date décisive, qu'à la condition de pénétrer au fond de son âme, de savoir quelles étaient ses dispositions morales, dans quel état d'esprit il se trouvait lorsque le hasard, plus que sa volonté, le rapprocha de son célèbre contemporain. Il vivait alors, depuis quel-

ques années, dans une sorte d'isolement relatif, dont il importe de rechercher les causes. Nous avons d'autant plus besoin de savoir pour quelles raisons il s'isolait ainsi de ses semblables, que cette solitude volontaire contrastait davantage avec les goûts communicatifs et les habitudes expansives de sa jeunesse. Autrefois, une curiosité, mêlée de sympathie, l'avait attiré vers les personnes les plus connues ou les plus distinguées de son temps. Il avait recherché la société de Herder, de Merck, de Lavater, de Basedow, de madame de la Roche, de F. Jacobi, de Wieland. Aucun de ces amis, jadis si chers, n'avait plus le pouvoir de le faire sortir de lui-même ni de le retenir dans les liens étroits de l'intimité, soit qu'il se fût séparé d'eux sur des questions de croyances qui ne permettaient guère de rapprochements ultérieurs, soit qu'il les connût désormais à fond et que sa curiosité satisfaite n'eût plus à tirer de leur commerce aucun profit intellectuel.

Aussi, son ardeur communicative, sa facilité à se lier avec les esprits les plus divers avaient-elles fait place à une indifférence qui ressemblait à du dédain. L'âge y était pour quelque chose, et plus encore peut-être le progrès des idées. Au fond, il poursuivait un but très-élevé, mais très-personnel; en travaillant sans relâche au développement le plus complet et le plus étendu de son intelligence, il était entraîné à écarter peu à peu de sa route, presque sans y penser, tous ceux dont il n'avait plus rien à apprendre, dont l'amitié ne pouvait plus rien ajouter à la somme de ses richesses intellectuelles. Il avait maintenant épuisé

les connaissances de ses amis, tiré d'eux tout ce qu'ils savaient eux-mêmes. Dans une petite ville, telle que Weimar, la société ne se renouvelle guère. L'échange des idées finit nécessairement par languir, entre les mêmes personnes, lorsqu'elles se voient tous les jours et qu'elles ne reçoivent du dehors aucun aliment nouveau, aucun renfort intellectuel. La curiosité de Gœthe, amplement satisfaite par ses rapports quotidiens avec les mêmes voisins, s'était alors déplacée et se portait désormais sur les choses plus que sur les hommes. Cette indifférence et même cet éloignement pour les relations sociales se remarquait déjà chez lui, dans les années qui précèdent son voyage d'Italie. Il recherche la solitude comme une source d'observations et de travail plus féconde qu'une société qui n'a plus de secrets pour lui. Le désir de vivre libre et seul, sans aucune contrainte sociale, n'est pas étranger à son départ. Il s'évade plutôt qu'il ne s'éloigne de Carlsbad ; il ne met personne dans sa confidence, il ne veut pas de compagnons de route, il savoure la volupté de l'isolement. Ce qu'il voit, ce qu'il apprend suffit à remplir sa vie. A Rome, il fuit le monde, les relations vaines et frivoles ; il n'a pas entrepris ce long voyage pour retrouver, sous une autre forme, les entretiens vides qu'il fuyait à Weimar. Il est allé dans la ville éternelle pour s'instruire ; tout ce qui ne sert pas à son instruction le détourne de son but. Les hommes ne l'intéressent que d'une manière générale, par groupes, lorsqu'il découvre en eux quelques traits nouveaux de l'espèce humaine, certains vices ou certaines vertus qui

sont propres à la race italienne, qu'il ne retrouvera point ailleurs et qu'il faut saisir au passage, si l'on veut les observer une fois dans sa vie. Bientôt aussi, l'art l'absorbe et le tient éloigné de la société, en lui offrant un champ illimité d'observations. On sait que la vue des belles œuvres d'art, et particulièrement celle des antiques, a la vertu de calmer et d'apaiser les désirs, de répandre dans l'esprit un sentiment de bonheur qui suffit à le remplir et qui suspend momentanément la recherche de toute autre jouissance. Gœthe éprouve ces joies intimes, non-seulement en regardant et en admirant les édifices, les tableaux, les statues, mais en mettant lui-même la main à l'œuvre, en essayant, à son tour, de peindre et de modeler. Peu importe qu'il n'ait pas réussi, qu'il soit resté, malgré tous ses efforts, un peintre fort médiocre. Dans la fièvre du travail, l'amateur qui s'efforce, même sans succès, de réaliser son idéal, éprouve autant de jouissances que le grand artiste. Lui aussi, il se suffit à lui-même, il n'a pas besoin des autres et il trouve sa joie dans l'énergie de son propre effort.

Le goût des arts contribue donc à faire chérir à Gœthe la solitude, une solitude qu'il sait si bien occuper et animer. D'autres travaux très-personnels, ses études de physicien et de naturaliste, le retiennent aussi souvent chez lui, dans son jardin, ou l'entraînent à la campagne, en plein air, loin du commerce de ses semblables, dans le commerce immédiat de la nature. Ce n'est pas en vivant parmi les hommes, au milieu de relations nombreuses, qu'il poursuivra ses délicates

expériences. Il a besoin pour cela d'être seul, livré à lui-même, de pouvoir observer et méditer à loisir. Toutes ces causes réunies l'éloignent de la société. A son retour d'Italie, ses amis s'aperçoivent qu'ils ne tiennent plus dans sa vie qu'une place très-secondaire et peu à peu deviennent plus discrets, plus réservés avec lui. Sa propre discrétion les avertit presque de celle qu'il attend d'eux. Pour n'avoir pas compris ce changement dans ses manières, pour avoir voulu rentrer dans sa vie en conquérante et en dominatrice capricieuse, madame de Stein, jadis sa confidente de tous les instants, ne réussit qu'à se rendre importune et à briser pour toujours les liens qui les unissaient.

En parlant de cette époque, Gœthe nous dit lui-même qu'il se trouvait fort isolé, du moins moralement, presque sans relations intellectuelles avec ses contemporains. Ce sentiment de la solitude de son esprit, il l'éprouva plus particulièrement au retour de la campagne de France, dans le rapide séjour qu'il fit à Pempelfort, chez Fritz Jacobi, au milieu des amis les plus aimables et les plus empressés. Il arrivait dans la maison hospitalière dont il connaissait si bien le chemin, plus disposé peut-être, que les années précédentes, à jouir de l'amitié, à se reposer, auprès de quelques personnes aimées, des longues fatigues qu'il venait d'essuyer. D'étape en étape, il arrivait de Valmy, au milieu des débris de l'armée prussienne, dont il avait vu sur toute sa route et partagé les souffrances. Tant qu'il avait fallu marcher et agir, il était resté intrépidement à son poste de combat. Mais arrivé à Coblentz,

## OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

---

ÉTUDE SUR P. PARUTA. 1 vol. in-8. Vᵉ Joubert.

CONTEMPORAINS ET PRÉDÉCESSEURS DE SHAKSPEARE. Ouvrage couronné par l'Académie française. 2ᵉ édition. 1 vol. in-12. Charpentier.

SHAKSPEARE, SES ŒUVRES ET SES CRITIQUES. Ouvrage couronné par l'Académie française. 2ᵉ édition. 1 vol. in-12. Charpentier.

SUCCESSEURS ET CONTEMPORAINS DE SHAKSPEARE. Ouvrage couronné par l'Académie française. 2ᵉ édition. 1 vol. in-12. Charpentier.

DANTE ET L'ITALIE NOUVELLE. In-8. Dentu.

PÉTRARQUE. Ouvrage couronné par l'Académie française. 2ᵉ édition. 1 vol. in-12. Didier et Cⁱᵉ.

LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE. 1 vol. in-12. Didier et Cⁱᵉ.

RÉCITS DE L'INVASION. 1 vol. in-12. Didier et Cⁱᵉ.

---

PARIS. — IMP. SIMON RAÇON ET COMP., RUE D'ERFURTH, 1.

A. MÉZIÈRES

PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES

# W. GŒTHE

## LES ŒUVRES

EXPLIQUÉES PAR LA VIE

1795-1832

II

DEUXIÈME ÉDITION

GŒTHE ET SCHILLER
MADAME DE STAEL A WEIMAR
GŒTHE ET NAPOLÉON
DERNIÈRES ANNÉES DE GŒTHE
ENTRETIENS AVEC ECKERMANN
LE PREMIER FAUST
LE SECOND FAUST

PARIS

LIBRAIRIE ACADÉMIQUE

DIDIER ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS

35, QUAI DES AUGUSTINS, 35

1874

Tous droits réservés.

4752.15.3

HARVARD COLLEGE LIBRARY
FROM THE LIBRARY OF
PROFESSOR HORATIO STEVENS WHITE
JUNE 12, 1935

# GOETHE

## CHAPITRE PREMIER

### GŒTHE ET SCHILLER

Différences qui les séparaient. — Leurs premières relations. — *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*.—Jugement qu'en porte Schiller.— Principaux personnages du roman.— Idées générales qui s'en dégagent.

### I

Nous touchons, dans la vie de Gœthe, à une époque de renouvellement intellectuel, à une seconde jeunesse d'où sortiront des œuvres exquises, à ce moment heureux où il se lia avec Schiller d'une amitié si utile pour tous deux, si féconde pour les lettres allemandes. On ne comprendra ce qui se passe en lui, à cette date décisive, qu'à la condition de pénétrer au fond de son âme, de savoir quelles étaient ses dispositions morales, dans quel état d'esprit il se trouvait lorsque le hasard, plus que sa volonté, le rapprocha de son célèbre contemporain. Il vivait alors, depuis quel-

se faisait d'ordinaire silencieusement, au fond de sa pensée, dans une série de méditations intérieures, sans que personne devinât ou soupçonnât autour de lui la direction de ses études.

Alors éclataient tout à coup, et comme par surprise, des œuvres très-différentes de celles qu'on attendait de lui, auxquelles aucun de ses amis n'était préparé et qui ne les satisfaisaient point, parce qu'elles déconcertaient toutes leurs prévisions. Son développement intellectuel ressemblait à la course d'un fleuve qui se cacherait de temps en temps sous la terre pour reparaître ensuite dans des lieux où on ne l'attendrait point. C'est ainsi que l'auteur du roman passionné de *Werther* avait étonné le public, qui comptait sur une œuvre aussi brûlante que la première, en lui présentant les calmes tableaux d'*Iphigénie*. C'est ainsi encore qu'au moment où on le croyait enfoncé dans le monde idéal d'où il rapportait les poétiques images de *Torquato Tasso*, il s'attachait, au contraire, plus étroitement que jamais à la réalité ; il observait la nature avec la précision rigoureuse d'un savant. La famille Jacobi s'adressait au poëte, et c'était le naturaliste, le physicien, qui répondait. On essaya de lire devant lui *Iphigénie*, *Iphigénie* ne l'intéressait plus. On commença la lecture d'*Œdipe à Colone*, il n'en put supporter plus de cent vers. Le poëte sommeillait en lui momentanément ; l'observateur de la nature survivait seul. Pendant qu'il semblait rebelle à tout travail poétique, il ne se lassait pas d'étudier les plantes, d'observer les phénomènes de la lumière. Ses amis

s'en étonnaient, comme s'il eût pu faire autre chose que ce qu'il faisait, comme s'il dépendait de lui de choisir le sujet de ses travaux. On ne se doutait guère autour de lui de la force spontanée et en quelque sorte inconsciente qui le poussait à produire certaines œuvres plutôt que d'autres. « Il en était, nous dit-il, de ces phénomènes naturels comme de mes poésies, je ne m'en emparais pas, ils s'emparaient de moi. L'intérêt une fois excité conservait toute sa force, et mon travail intérieur suivait son cours[1]. » Nous l'avons déjà dit plus d'une fois, Gœthe ne ressemblait en rien à un auteur qui se propose d'avance de traiter des sujets déterminés. Il ne faisait pas métier d'écrire. Ses œuvres sortaient naturellement, presque sans qu'il en eût conscience, des impressions qu'éveillait en lui le spectacle des choses.

A ce moment de sa vie, les phénomènes naturels s'étaient emparés de lui. Il n'avait d'yeux et d'attention que pour la nature. Malheureusement il ne pouvait s'entendre avec ses amis, ni sur l'objet d'études qu'on attendait si peu de sa part, ni sur le sens même de ces études. L'école de Jacobi considérait la matière répandue dans le monde comme une masse inerte, incapable de se donner elle-même le mouvement et qui un jour avait dû être mise en branle par une volonté supérieure. Gœthe, au contraire, considérait la nature comme une force vivante, toujours active, dont la puissance se manifeste sans cesse par la diversité et par

[1] Campagne de France, 2 octobre.

la multiplicité des êtres qui sortent de son sein. On discuta beaucoup sur cette question, sans parvenir à se mettre d'accord. Gœthe parlait avec enthousiasme de la fécondité de la nature, de la vie puissante qui y circule de toutes parts. On lui objectait que cette vie ne vient pas d'elle-même, qu'elle l'a reçue du dehors, d'une puissance antérieure et supérieure à elle. Il répondait en soutenant, au contraire, qu'il y a une polarité primitive des êtres, que la force d'attraction et de répulsion fait partie des qualités essentielles de la matière. « On me répétait, dit-il avec un peu d'impatience, que tout ce qui vivait était sorti d'un œuf; moi, par une plaisanterie amère, je reproduisais l'ancienne question : Qui est-ce qui a existé en premier lieu, de la poule ou de l'œuf? » Quand la discussion s'échauffait, il lui arrivait quelquefois, lui-même en convient, de pousser ses opinions à l'extrême, de répondre à une maxime banale par un paradoxe et de scandaliser ses amis sans les convaincre.

En réalité, Gœthe et Jacobi ne parlant pas la même langue, finissaient par ne plus se comprendre. A quoi bon discuter alors, et les premiers épanchements de l'amitié épuisés, à quoi bon demeurer ensemble sous le même toit? Un plus long séjour à Pempelfort devenait stérile, comme la liaison elle-même qui y retenait le poëte. Déjà, quelques années auparavant, Gœthe disait, en parlant de Lavater, qu'il n'éprouvait aucun plaisir à revoir, après l'avoir beaucoup aimé : « Je ne fais aucun cas d'une liaison qui ne va pas jusqu'au plus profond de l'être. » Il quitta donc ses amis, non

sans leur témoigner sa reconnaissance de l'aimable hospitalité qui l'avait accueilli, mais sans aucun désir de retourner dans une maison où régnaient des idées si différentes des siennes[1].

Au sortir de Pempelfort, il alla faire une visite à la princesse Galitzin, personne pieuse et pleine de bonté, chez laquelle il passa quelques semaines, dans les douceurs d'une hospitalité un peu analogue à celle de Jacobi, c'est-à-dire plus agréable qu'instructive. C'était comme un délassement qu'il se donnait à lui-même, comme un repos qu'il accordait à son esprit, après les longues fatigues de la campagne de France. Sur les questions philosophiques, Gœthe ne se serait pas entendu plus facilement avec son hôtesse qu'avec les habitants de Pempelfort. Mais il connaissait trop bien les usages du monde, il avait trop de politesse et de savoir-vivre pour discuter avec une femme, pour exprimer devant elle des opinions qui eussent pu la blesser ou l'affliger. Il s'abstint donc soigneusement de toute apparence de controverse. Ce n'était plus, comme chez Jacobi, un philosophe en visite chez un autre philosophe; c'était un homme du monde chez une grande dame. Au milieu d'une société catholique et même fervente, non-seulement il ne lui échappa rien qui pût choquer ses hôtes, mais il sut si bien s'accommoder aux sentiments de ceux qui l'entouraient, qu'il arriva à des visiteurs de passage de le

[1] Ces derniers rapports philosophiques de Gœthe et de Jacobi ont été exposés avec beaucoup de sagacité et de finesse par M. Caro. *Philosophie de Gœthe*, chap. VI.

prendre pour un catholique. Lorsqu'on le priait, par exemple, de rassembler ses souvenirs de voyage, lorsqu'il décrivait les cérémonies de l'Église romaine, la semaine sainte à Rome, la Fête-Dieu, la fête de saint Pierre et de saint Paul, il le faisait dans des termes que les plus orthodoxes de ses auditeurs n'eussent pas désavoués. Non qu'il fût capable de la moindre hypocrisie, ni qu'il eût l'intention de tromper personne. Mais il avait compris et senti, en Italie, à certains jours, la poésie du culte catholique. Comme il le disait d'ailleurs à la princesse Galitzin, il entrait en artiste dans la pensée des croyants, il se représentait les sentiments que les orthodoxes devaient éprouver, et les reproduisait par un effort d'imagination. C'est, en effet, le privilége de l'art de transporter le poëte dans des situations d'esprit qu'il ne partage point et de lui permettre de les exprimer avec autant de vraisemblance que s'il en était véritablement touché. L'écrivain dramatique ne compose des œuvres vraies qu'à la condition de s'identifier successivement avec des personnages auxquels il ne ressemble pas. Gœthe était plus disposé sans doute à parler en son propre nom qu'à répéter le rôle des autres, et c'est pour cela qu'on lui conteste quelquefois le génie dramatique. Mais il possédait à un si haut degré toutes les facultés de l'artiste, qu'il n'existait en réalité aucun sujet dont sa puissante imagination ne pût s'emparer au besoin comme de son bien.

En sortant de ces maisons un peu vides, quoique si aimables et si hospitalières, le poëte revint à Weimar,

où il ne trouvait aucune nouvelle ressource d'amitié, où tous ceux qu'il connaissait et qu'il aimait lui avaient déjà donné tout ce qu'il attendait de leur commerce. Dans sa demeure restaurée et agrandie par les soins du grand-duc, il allait revoir une compagne excellente, dévouée, mais dont l'esprit modeste ne pouvait suivre que de loin l'essor vigoureux de sa pensée. En réalité, il retombait dans l'isolement, il risquait de vivre désormais trop replié sur lui-même, de ne point rajeunir sa force créatrice par l'échange et le choc des idées qui stimulent l'esprit, s'il n'avait eu la bonne fortune de rencontrer sur sa route le plus actif et le plus ardent de ses contemporains.

Le jour où ces deux hommes, jusque-là séparés, presque hostiles l'un à l'autre, se rapprochèrent, fut heureux pour leur gloire, heureux pour la littérature allemande que leur amitié enrichit de tant d'œuvres. Tous deux reconnurent du reste, avec une parfaite sincérité, le bien que leur avait fait cette rencontre, et le dernier survivant n'a jamais cessé de redire tout ce qu'il devait à la féconde collaboration de son ami mort trop tôt.

## II

Au premier abord, Gœthe et Schiller se croyaient eux-mêmes séparés par des opinions, par des manières de voir différentes. Il semblait qu'il y eût entre leurs idées comme un abîme infranchissable. Les premières pièces de Schiller contrastaient absolument avec l'es-

prit conservateur, avec l'amour de l'ordre et le goût des œuvres sereines que les années avaient développés chez Gœthe. L'auteur d'*Iphigénie* jugeait sévèrement les *Brigands*, *Fiesque*, *Intrigue et amour*, qui avaient paru avant son départ pour l'Italie. Il y voyait un attentat contre l'art et contre la civilisation. Au retour de son voyage, il lui déplaisait d'en entendre parler avec enthousiasme, non-seulement par les étudiants et par la jeunesse *sauvage* des universités, pour employer sa propre expression, mais par les gens du monde et par les femmes les plus élégantes. Il ne comprenait pas que la société polie ne se rendît point compte du danger que lui faisait courir de telles œuvres, et applaudit de gaîté de cœur à l'acte d'accusation que Schiller dressait contre elle. Sans doute *Werther* avait été aussi un réquisitoire contre les institutions sociales, mais un réquisitoire qui ne demandait et qui ne faisait qu'une victime. Tout en se plaignant du monde, le héros du roman s'accusait encore plus lui-même, et, en définitive, ne prononçait d'autre arrêt de mort que le sien. D'ailleurs, Gœthe était complétement revenu des sentiments qui lui avaient inspiré *Werther*. Dans la disposition nouvelle où il se trouvait alors, il ne pouvait entendre de sang-froid l'anathème que Carl Moor et ses compagnons jetaient l'un après l'autre aux classes les plus élevées de la société. Il lui répugnait profondément de voir attribuer les sentiments les plus généreux, les vertus les plus nobles, à ceux qui s'insurgeaient contre les lois établies, tandis que les représentants réguliers de l'ordre social étaient traînés dans la boue.

A ce point de vue surtout, il considérait *Intrigue et amour* comme une œuvre dangereuse, comme un appel à la révolte, presque à la guerre civile. Il n'était pas difficile de voir que la pièce contenait une apologie des classes inférieures aux dépens de la noblesse, que l'auteur attribuait toutes les vertus aux gens du peuple, tous les vices aux représentants de l'aristocratie. Rien de plus opposé aux idées politiques de Gœthe qui, tout en aimant et en estimant le peuple, n'entendait pas sacrifier aux jalousies populaires les classes aristocratiques, et réservait même à l'aristocratie un rôle dans l'État, une sorte de patronage moral et bienfaisant, comme on le voit par les paroles qu'il attribue à la comtesse, au troisième acte de la pièce des *Révoltés*. Comment, d'ailleurs, un esprit aussi mesuré que celui de Gœthe, si disposé aux tempéraments et aux nuances en toutes choses, aurait-il apprécié des drames aussi révolutionnaires que ceux de Schiller? Tout le blessait dans les premières œuvres de son jeune rival; la brutalité de la forme ne le choquait pas moins que la violence des idées. Les couleurs y étaient trop fortes, les peintures trop accusées. Qu'il y avait loin de ce style tendu et déclamatoire, de ce dévergondage d'imagination à la limpidité poétique, à la paisible ordonnance d'*Iphigénie* et du *Tasse!* Il voyait surtout avec chagrin ses compatriotes ramenés, par leur admiration pour des œuvres puissantes, mais mal réglées, vers des paradoxes moraux et dramatiques dont il avait travaillé, pour son compte, à s'affranchir, dont il espérait aussi les délivrer. Il avait cru guérir l'Alle-

magne d'un vieux penchant pour la littérature brutale et violente, et il voyait celle-ci refleurir avec la popularité des drames de Schiller.

*Don Carlos* même, quoique écrit d'un ton plus modéré, ne le satisfaisait pas. Schiller s'y plaçait à un point de vue que Gœthe ne pouvait accepter. Ni l'un ni l'autre ne se croyait, il est vrai, enchaîné par la vérité historique ; d'après le précepte de Lessing, tous deux revendiquaient pour le poëte dramatique la liberté de concevoir poétiquement, et non historiquement, les caractères de ses personnages. Gœthe ne reprochait pas à son jeune rival d'avoir complétement transformé le caractère historique de don Carlos; lui aussi avait usé de la même liberté, en mettant sur la scène un Egmont très-différent de celui de l'histoire; mais il lui reprochait d'avoir composé une œuvre de propagande plutôt qu'une œuvre d'art, de trop songer, dans son théâtre, aux émotions et aux passions contemporaines, au lieu de se conformer aux lois éternelles du beau. En écrivant *Don Carlos*, Schiller, en effet, ne se proposait pas simplement de publier une œuvre dramatique, il avait voulu faire en même temps un acte politique et philosophique. C'est cet acte révolutionnaire, que Gœthe était à la fois trop conservateur et trop artiste pour approuver. Sur une scène que l'auteur d'*Iphigénie* et du *Tasse* cherchait à maintenir au-dessus des agitations du moment, dans la région sereine et idéale de l'art, il s'effrayait d'entendre exposer des théories qu'il accusait de porter manifestement la marque d'une époque et la marque d'un parti. Le marquis de Posa, tout généreux que fussent ses sen-

timents, inquiétait Gœthe comme un messager de révolution et de bouleversement social. L'ennemi déclaré de toute innovation violente n'entendait pas sans effroi le noble jeune homme proclamer la fraternité prochaine et l'inévitable affranchissement des peuples, comme une loi de justice et d'humanité, quelle que fut la résistance des rois. La prudence et l'expérience de Gœthe le mettaient en garde contre les théoriciens, contre les philosophes de bonne foi, qui déchaînent sur le monde des principes absolus, sans qu'il leur soit donné de les appliquer jamais, sans même qu'ils puissent prévoir les conséquences terribles qu'en tireront un jour contre la société des esprits étroits et violents. Les théories humanitaires seraient parfaites, si les esprits élevés qui les conçoivent était chargés de les appliquer; mais ce sont, hélas! des mains sanglantes qui achèvent souvent ce qu'ont commencé, dans leurs rêves, les plus doux et les meilleurs des hommes. C'était la raison générale que Gœthe mettait en avant pour expliquer la répugnance que lui inspiraient les maximes trop vagues de la philanthropie moderne. Ajoutons que l'idée de sacrifice ne se présentait pas volontiers à son esprit. La morale du dévouement, nous l'avons vu, n'était pas la sienne. Encore eût-il compris qu'on se dévouât à une cause précise, déterminée, prochaine, par exemple au salut de sa famille et de ses amis; mais il lui paraissait tout à fait chimérique d'offrir sa vie pour l'humanité tout entière, pour les siècles à venir, comme le fait le marquis de Posa. Qu'on eût un devoir à remplir envers un homme, envers certains hommes, rien ne lui paraissait

plus naturel; mais il ne se figurait pas facilement qu'il fût obligé à quelque chose envers la multitude inconnue des générations humaines qui, après lui, peupleraient la terre.

En comparant le caractère du comte d'Egmont, tel que Gœthe l'a conçu, à celui du marquis de Posa, on verra immédiatement combien, dans des sujets analogues, les conceptions de Gœthe différaient de celles de Schiller. Egmont et Posa sont dans une situation presque identique. Tous deux représentent la même cause, luttent pour les même droits contre le même ennemi. L'histoire même les rapproche; car c'est pour les Flandres et contre Philippe II que l'un et l'autre combattent. Leurs caractères n'offrent néanmoins aucune ressemblance. Tandis que le marquis de Posa embrasse l'humanité tout entière dans une sorte de culte mystique et attendri, le comte d'Egmont ne pense pas un instant à la grande famille humaine. Tout au plus songe-t-il à ses compatriotes, et encore sans enthousiasme, sans aucune soif du martyre. Il ne court pas, comme Posa, au-devant de la mort avec une sorte de fièvre et d'enivrement héroïque; il pense, au contraire, à vivre de la façon la plus agréable, en épicurien de bon goût; si, quand il le faut, il sait se résigner courageusement à la mort, il ne dissimule pas son attachement pour la vie, pour une vie qui ne lui a donné que du bonheur, dont il attend encore les plus douces joies. Les sentiments de Gœthe et de Schiller ne diffèrent pas moins à cette époque de leur existence, que ne diffèrent entre eux les caractères de deux héros auxquels chacun des deux poëtes

a prêté involontairement quelques traits de sa propre physionomie.

S'ils conçoivent, du reste, des types si différents, c'est qu'ils partent l'un et l'autre de principes philosophiques presque opposés. Gœthe s'est fait une morale en quelque sorte esthétique, qui ramène la conduite de la vie à la composition d'une œuvre d'art, à un travail harmonieux que l'homme doit opérer sur lui-même, pour mettre en équilibre les facultés qu'il a reçues de la nature, les ordonner et les développer dans le sens des instincts les plus élevés de l'âme humaine. Il compare volontiers chacun de nous à un artiste qui tient entre ses mains la matière brute d'un chef-d'œuvre, mais qui doit savoir l'en tirer par un habile emploi de sa force. Il ne nous reconnaît, en réalité, d'autre obligation que celle de composer, avec la succession des actes de notre vie, un ensemble régulier et bien ordonné, d'accord avec nos instincts et nos penchants les plus choisis. C'est dire assez clairement qu'il ne nous reconnaît de devoirs qu'envers nous-mêmes, de devoirs envers Dieu et envers les autres, que dans la mesure où cela importe au développement de nos facultés. « Le devoir, dit-il quelque part en résumant sa doctrine morale, consiste à aimer ce que l'on se commande à soi-même. » Il y a loin de cette libre définition au principe rigoureux de Kant, à l'impératif catégorique que Schiller acceptait pour son compte et qu'il avait personnifié dans le rôle du marquis de Posa. Aux yeux de Kant, la morale repose sur la nécessité absolue d'obéir à la loi, par la seule raison que la loi existe et nous oblige.

Schiller, dont cette doctrine impérieuse subjuguait la conscience, essayait cependant d'en tempérer la sécheresse en associant l'idée de la beauté à la notion de la vertu. Dans son traité *De la dignité et de la grâce*, il fait un effort pour rapprocher la morale de l'esthétique, pour accorder quelque chose aux instincts les plus élevés de l'âme humaine, aux penchants naturels, même pendant l'accomplissement le plus rigoureux du devoir. Il y a, suivant lui, deux manières d'obéir à la loi. On peut y obéir, par esprit de soumission, en se contenant, en se dominant, en s'imposant de pénibles sacrifices. C'est ce qu'il appelle la *dignité*. Mais la dignité n'est pas le seul idéal humain. Il n'est pas nécessaire qu'une bonne action n'ait qu'une valeur morale. Pourquoi n'aurait-elle pas aussi une valeur esthétique, si celui qui l'accomplit l'accomplit sans effort, avec grâce, par la simple impulsion d'une nature noble et généreuse? Puisqu'il y a de belles âmes qui se sacrifient avec amour, en obéissant à un penchant naturel, pourquoi n'y aurait-il pas une belle moralité? Quand le devoir est de mourir, les uns vont à la mort en tendant tous les ressorts de leur volonté, parce que la loi l'ordonne, les autres y vont avec joie, le sourire sur les lèvres, non pas comme s'ils accomplissaient un devoir pénible, mais comme si leurs vœux les plus chers étaient comblés, et leur idéal enfin réalisé. Les premiers nous donnent un exemple de *dignité*, les autres nous apprennent ce que c'est que la *grâce*. La *dignité* consiste à faire une action difficile, héroïque; la *grâce* consiste à la faire avec aisance, avec liberté, aussi facilement que si elle était

facile. C'est ainsi que Léonidas donne sa vie pour son pays, non-seulement en héros, mais en artiste, marchant à la mort comme à une fête, les cheveux parés avec soin, et le visage souriant.

Par ce traité, Schiller semblait s'éloigner un peu de la doctrine rigoureuse de Kant pour se rapprocher de l'opinion de Gœthe. Il prenait tout au moins une position intermédiaire entre le métaphysicien uniquement occupé de la loi morale et le poëte uniquement sensible à l'esthétique. Comme il arrive à tous ceux qui tentent ainsi des compromis et des transactions, il ne satisfit ni l'un ni l'autre des deux adversaires. Kant lui reprocha d'avoir abaissé la notion du devoir et Gœthe de ne pas tenir assez compte de la nature. Ce dernier disait, en parlant de la théorie de Schiller : « Il a été ingrat envers la grande mère qui ne l'avait certainement pas traité en marâtre. Au lieu de l'envisager comme une force indépendante, qui produit d'après des lois, depuis les abîmes les plus profonds jusqu'aux cimes les plus hautes, il la prenait par le petit côté de quelques faits empiriques. » Il semblait même que Gœthe eût trouvé dans le traité *De la dignité et de la grâce*, quelques allusions qui le touchaient personnellement. « Je pouvais, disait-il, m'appliquer directement certains passages sévères, qui faisaient voir ma foi sous un faux jour, et en même temps je reconnaissais que c'eût été pis encore s'il n'avait pas été fait d'allusion à ma personne ; car l'abîme qui séparait ma manière de voir s'élargissait encore davantage. »

Aussi aucun rapprochement ne se fit-il entre les deux

écrivains, après la publication du nouvel ouvrage de Schiller ; Gœthe écarta même toute tentative ou toute insinuation de leurs amis communs pour les rapprocher. Son parti était pris à cet égard ; depuis son retour d'Italie, il se renfermait volontiers dans la solitude ; depuis plus longtemps encore, il ne se souciait pas de discuter sur des questions qu'il considérait comme résolues et de perdre son temps en controverses stériles avec des personnes d'une opinion différente de la sienne. Il ne reprochait point aux autres de ne pas penser comme lui, il professait pour toutes les doctrines une parfaite tolérance, il comprenait à merveille que chacun obéît à son instinct et à la loi de sa nature ; mais, ayant lui-même des opinions très-arrêtées et très-réfléchies, il ne trouvait ni plaisir ni profit à s'exposer au choc des opinions contraires.

De son côté Schiller, comme nous l'apprend sa correspondance avec Kœrner, admirait Gœthe sans l'aimer et sans désirer le connaître davantage. Il l'avait vu pour la première fois, le 14 décembre 1779, lorsque au retour d'un voyage en Suisse, Gœthe assista avec le duc de Weimar à la distribution des prix de l'Académie militaire de Stuttgart où Schiller fut plusieurs fois couronné. Le jeune étudiant qui rêvait déjà la gloire, regarda d'un œil avide et avec l'enthousiasme de son âge, l'heureux poëte dont le nom était alors dans toutes les bouches. Plus tard il désira même être accueilli, lui aussi, par cette cour hospitalière du grand-duché où un prince intelligent honorait les lettres et s'entourait d'écrivains. En 1784, il se fit présenter à Charles-

Auguste dans la ville de Darmstadt, lui offrit la dédicace du journal *la Thalie*, ainsi que le premier acte de *Don Carlos*, et reçut en échange le titre honorifique de conseiller. Mais il ne se rendit à Weimar que trois ans après, en 1787, lorsque Gœthe était en Italie. Il trouva le souvenir du grand poëte présent et vivant dans tous les cœurs, il entendit Herder, le caustique et incisif Herder, parler de lui avec estime, avec admiration; il fêta même l'anniversaire de Gœthe dans le jardin de Knebel et porta la santé de l'absent avec du vin du Rhin. Mais, dans la situation précaire où il se trouvait, luttant toujours contre la mauvaise fortune et n'ayant même pas la certitude du lendemain, il ne put s'empêcher de jeter un regard d'envie sur le bonheur d'un homme qui n'avait jamais connu la pauvreté; qui, au moment où lui-même manquait du nécessaire, jouissait du superflu dans les doux loisirs du *far niente*. « Tandis que Gœthe peint en Italie, écrivait Schiller avec amertume, les Voigt et les Schmidt doivent s'exténuer pour lui comme des bêtes de somme. Il mange en Italie, à ne rien faire, un traitement de dix-huit cents thalers. » Cette jalousie presque malveillante commença à se dissiper sous l'influence de madame de Lengefeld, amie et voisine de madame de Stein, qui, l'année suivante mit les deux poëtes en présence, dans une partie de campagne à Rudolstadt. Néanmoins cette première entrevue, quoique cordiale, n'inspira pas à Schiller un désir très-vif de se lier avec Gœthe.

« En somme, écrivait-il à Kœrner, la haute opinion que j'avais de lui n'a pas été diminuée par cette entre-

vue, mais je doute que nous nous rapprochions jamais. Beaucoup de choses qui m'intéressent encore ont fait pour lui leur temps ; il a une telle avance sur moi que nous ne pouvons plus nous rejoindre. Son existence a été dès l'origine tout autre que la mienne ; son monde n'est pas le mien, nos manières de voir semblent essentiellement différentes. D'une pareille entrevue on ne peut rien conclure de certain et de positif. Le temps nous en apprendra davantage. »

Cependant Gœthe, toujours jaloux d'ajouter quelque chose à la gloire du grand-duché de Weimar et plein de bienveillance pour les écrivains, s'entremit avec beaucoup de bonne grâce pour faire accorder à Schiller la chaire d'histoire de l'université d'Iéna sur laquelle il exerçait personnellement sa juridiction. Il poussa même l'intérêt qu'il prit à cette affaire jusqu'à combattre les scrupules du jeune professeur qui s'accusait de n'être pas assez savant. *Docendo discitur*, lui répondait-il courtoisement. Mais, malgré ces marques de sympathie, Schiller demeurait en défiance, presque en hostilité, et continuait à reprocher à Gœthe une froideur dont s'irritait sa nature plus ardente et plus expansive. « Être souvent avec Gœthe, écrivait-il à Kœrner, me rendrait malheureux ; il n'a pour ses amis intimes aucun épanchement ; il ne se laisse prendre à rien. Je crois que c'est un égoïste au plus haut degré. Il a le talent d'entraîner les hommes, de les engager par de petites et de grandes attentions ; mais lui-même sait rester libre ; il se fait connaître par de bonnes actions, mais comme un dieu, sans se donner lui-

même. Je vois dans cette conduite un plan suivi et calculé pour se procurer les plus grandes jouissances d'amour-propre. Les hommes ne sauraient souffrir auprès d'eux une pareille nature. Je le déteste donc, bien que j'aime de tout mon cœur son intelligence et que j'aie de lui une grande idée ; il a éveillé en moi un singulier mélange de haine et d'amour, un sentiment qui ne ressemble pas mal à celui que Brutus et Cassius éprouvaient pour César. » Au fond, dans la sévérité de Schiller pour Gœthe, il y avait malheureusement un peu de jalousie, comme il le confesse lui-même avec candeur dans la lettre suivante adressée à son correspondant habituel : « Cet homme, ce Gœthe est sur ma route et il me rappelle que le destin m'a bien maltraité. Comme son génie a été aisément porté par sa fortune et moi combien j'ai eu à lutter ! »

Il ne manquait à ces deux grands esprits que de se mieux connaître pour s'estimer davantage et pour s'aimer. Du jour où ils se connaîtraient, leurs préventions mutuelles devaient disparaître. Ils allaient même s'apercevoir, par les *Lettres sur l'éducation esthétique du genre humain*, que le plus jeune des deux s'était insensiblement rapproché de son glorieux aîné et qu'abandonnant l'impératif catégorique de Kant, Schiller ramenait maintenant, comme Gœthe l'avait dit si souvent, l'éducation morale de l'homme à une culture purement esthétique. Partis de points si différents, tous deux se rencontraient dans cette pensée commune que l'art tout seul devait servir à corriger et à purifier l'homme. Ce fut le hasard qui amena entre eux une

conversation de quelque importance et rompit la première glace. Ils sortirent ensemble d'une séance de la Société d'histoire naturelle d'Iéna, se trouvèrent d'accord pour blâmer la méthode fragmentaire que suivaient les naturalistes, au lieu de s'attacher aux questions générales, et tout en causant, arrivèrent jusqu'à la porte de la maison de Schiller. « La conversation, dit Gœthe, m'entraîna à y entrer. J'y exposai avec animation la métamorphose des plantes et en quelques traits de plume expressifs, je fis paraître à ses yeux une plante symbolique. Il écouta et regarda le tout avec un vif intérêt, avec une rare intelligence ; mais quand j'eus fini, il hocha la tête et dit : « Ce n'est « pas là une expérience, c'est une idée. » Je restai muet et jusqu'à un certain point de mauvaise humeur ; car le point de vue qui nous séparait s'était ainsi accusé de la manière la plus nette. La doctrine de *la dignité et de la grâce* me revint à l'esprit ; l'ancienne rancune semblait renaître ; mais je pris sur moi et je répondis qu'il m'était très-agréable d'avoir des idées sans le savoir et surtout de les avoir sous les yeux... Le premier pas du moins était fait, ajoute Gœthe avec une sorte d'attendrissement rétrospectif ; la puissance attractive de Schiller était grande ; il captivait tous ceux qui l'approchaient ; j'entrai dans ses vues et je promis de lui donner pour les *Heures* beaucoup d'œuvres inédites. Sa femme que je connaissais et que j'estimais depuis son enfance contribua pour sa part à la durée de notre bonne intelligence. Les amis de chacun de nous furent satisfaits et c'est ainsi que nous scellâmes, au milieu

de la grande lutte entre l'objet et le sujet, lutte peut-être sans fin, une alliance qui dura sans interruption et qui eut, pour nous et pour d'autres, de bons résultats. Pour moi en particulier, ce fut un nouveau printemps où tout en moi germa et s'épanouît avec une heureuse fécondité. »

A partir de ce moment, de sérieuses relations commencèrent entre eux, relations pleines de charme et d'une égale utilité pour tous deux. Gœthe travailla à détourner Schiller de l'étude trop minutieuse de l'histoire et surtout de la métaphysique qui, en l'absorbant, risquait d'étouffer ses belles qualités natives; il le remit dans sa véritable voie et le ramena vers la poésie trop négligée par lui depuis quelques années. De son côté, Schiller arracha Gœthe aux expériences scientifiques, à l'observation de la nature extérieure dans laquelle le poëte s'enfonçait. En communiquant à son nouvel ami quelque chose de la chaleur et de la passion dont il était animé, il réchauffa une imagination toujours active, mais qu'une solitude intellectuelle trop prolongée commençait à refroidir; il la rajeunit en quelque sorte au contact de sa vive jeunesse. Dès les premières lettres qu'ils s'écrivirent, ils reconnurent eux-mêmes le bien que leur faisait à tous deux leur amitié. «Vous avez remué la masse entière de mes idées, écrivait Schiller — pour moi aussi, répondait Gœthe, les journées que nous avons passées ensemble commencent une époque nouvelle. » L'un et l'autre avaient besoin d'un stimulant qui les excitât à produire des œuvres originales, à sortir l'un de la méditation,

l'autre de la contemplation du monde physique, pour déployer encore une fois toute leur activité, dans le domaine de l'art, par des compositions dignes de leur gloire. Les encouragements qu'ils se donnèrent et surtout la légitime ambition de justifier les espérances que chacun d'eux fondait sur son ami, leur inspirèrent une sorte d'émulation dont la littérature allemande profita.

## III

La première œuvre dont s'entretint leur amitié était antérieure à leurs relations. Gœthe la terminait au moment où il se lia avec Schiller, il l'avait vendue au libraire Unger et il l'envoya à son nouvel ami, en lui demandant ce qu'il en pensait. Schiller répondit, donna quelques conseils pour la partie de l'ouvrage qui n'était pas encore imprimée, et contribua ainsi à améliorer le travail de Gœthe en lui rendant un de ces services que lui-même devait recevoir à son tour bien des fois. C'est le 6 décembre 1794 qu'arriva à Iéna le premier livre de *Wilhelm Meister* qui se publiait en plusieurs volumes successifs. Schiller le lut avec une admiration dont il envoya tout de suite le témoignage à Weimar et y reconnut un art de peindre la vie, de reproduire exactement et poétiquement la réalité, dont lui-même n'avait pas encore trouvé le secret. Il voyait s'ouvrir devant lui tout un monde vivant, animé, pittoresque ; passer sous ses yeux des figures attachantes,

vraiment humaines, en face desquelles s'évanouissaient, comme des ombres, les abstractions philosophiques qui, depuis quelques années peuplaient et obscurcissaient son cerveau. A mesure qu'il avançait dans la lecture de *Wilhelm Meister*, il ressemblait à un homme qui, du fond d'un lieu obscur, enveloppé de ténèbres, apercevrait tout à coup comme un point à l'horizon la lumière de la délivrance. Voici en quels termes il exprimait sa joie :

« J'ai lu, ou plutôt j'ai dévoré le premier livre de *Wilhelm Meister*. Cette lecture m'a causé un bonheur que j'éprouve rarement, et que vous seul pouviez me procurer... » Un mois après, il écrivait encore : « Le sentiment que me cause la lecture de cette œuvre augmente à mesure que cette lecture se prolonge, et je ne puis le définir qu'en le comparant au bien-être ineffable que nous éprouvons lorsque nous nous sentons parfaitement sains de corps et d'esprit. Quant à moi, je m'explique cette action bienfaisante par la clarté, la tranquillité, le poli, la transparence qui règnent dans chaque page. » Puis, faisant un retour sur lui-même et sur les études abstraites qui l'avaient absorbé depuis trop longtemps, il ajoutait avec quelque tristesse : « Je ne saurais vous exprimer combien il m'est pénible de passer d'une production de ce genre aux matières philosophiques. Dans votre roman, tout est serein, vivant, harmonieusement fondu et humainement vrai; dans la philosophie, tout est sévère, rigide, abstrait, et contre nature... Je sens vivement la distance infinie qui sépare la vie du raisonne-

ment... Ce qu'il y a de certain, c'est que le poëte seul est homme dans la véritable acception du mot, et, qu'à côté de lui, le meilleur philosophe n'est que la caricature de cet homme. »

C'est en effet un monde plein de vie et de grâce, que le premier livre de *Wilhelm Meister* ouvre devant nous. Ce commencement de l'ouvrage, écrit dans le style le plus pur et le plus aimable, a gardé toute la fraîcheur des inspirations de la jeunesse de Gœthe. Il faut remonter assez loin dans sa vie pour retrouver l'origine d'une œuvre que, suivant son habitude, il avait longtemps portée et nourrie en lui-même, avant de la livrer au public. Nous le savons, il aimait à concevoir, à ébaucher un plan, à écrire quelques pages d'un livre projeté, et à se reposer ensuite. La conception d'un travail lui causait des jouissances infiniment plus grandes que l'exécution. Aussi, que de fois ne s'est-il pas arrêté en route! Que de plans ne sont-ils pas restés à l'état de projets, sans jamais s'achever! Il conserva ainsi *Wilhelm Meister* pendant dix-sept ans en portefeuille, avant de se décider à y mettre la dernière main. Dès 1777, il parlait à madame de Stein de trois chapitres qu'il avait écrits. Le 16 octobre 1784, il annonce qu'il a fini le cinquième livre. Le 11 novembre 1785, il lit des passages du sixième livre à madame Herder, à Herder, à madame de Stein et à madame d'Imhoff. Il semble qu'il ait réduit, plus tard, ces six chapitres à quatre, l'ouvrage ne devant plus en comprendre que huit au lieu de douze, auxquels il avait songé primitivement. Le voyage d'Italie inter-

rompit l'œuvre commencée ; Gœthe, ne la reprit que plusieurs années après son retour, lorsque le libraire Unger la lui eût achetée.

Ce qu'il y a de charmant, au début de *Wilhelm Meister*, ce que Schiller y admirait comme l'image la plus gracieuse de la vie, c'est que Gœthe y rassemble une partie des souvenirs de son enfance et de sa jeunesse. Sous les paroles animées, au milieu des récits pleins de feu de Wilhelm, on retrouve les impressions mêmes et les émotions du jeune Wolfgang. On revoit par la pensée, comme dans une peinture à la fois réelle et poétique, la maison neuve construite par le père de Gœthe, avec l'escalier majestueux et les vastes salles qui la décoraient. Dans cette maison renouvelée se détachent comme des portraits, la figure austère du père de famille et l'aimable physionomie de la mère qui adoucit par sa bonne grâce les aspérités du caractère de son mari. Par la bouche de Wilhelm, c'est le poëte qui se souvient de la joie avec laquelle il assistait, tout enfant, à un spectacle de marionnettes ; des premières échappées de son esprit vers le monde idéal ; de son naïf et profond étonnement, lorsqu'il chercha, le lendemain, le théâtre où s'étaient accomplies tant de belles choses, et qu'il n'en trouva plus aucune trace ; des vœux qu'il faisait tout bas pour revoir une seconde représentation. Il se souvient aussi, sous le nom de son héros, de la curiosité inquiète avec laquelle il pénétra un jour dans l'office, dont sa mère avait par hasard laissé la clef sur la porte ; de la surprise qu'il éprouva en apercevant, au milieu des ran-

gées de pruneaux qui sollicitaient sa gourmandise, les fils de fer des marionnettes ; de l'empressement qu'il mit à s'emparer du livre qui contenait les différents rôles de la pièce, et de sa joie, lorsque ayant appris tous ces rôles par cœur, il obtint enfin la permission de donner à ses camarades une représentation dirigée par lui-même. Gœthe se rappelait si bien ces heureuses scènes de son enfance, qu'il en avait gardé dans sa mémoire jusqu'aux moindres détails. Il se souvenait que la pièce jouée par lui avait eu du succès, qu'il avait su changer de ton à propos en changeant de personnages ; mais, qu'à un moment pathétique, l'illusion avait été détruite parce qu'il avait laissé tomber Jonathan, et qu'on avait beaucoup ri en le voyant étendre la main sur la scène pour ramasser sa marionnette. Son père, qui aimait à mortifier les enfants, par système, pour les habituer à ne pas se contenter des succès faciles et à supporter les mécomptes de la vie, ne manqua pas l'occasion de se moquer de lui, en insistant sur sa mésaventure et sur quelques défauts de sa diction, beaucoup plus que sur son mérite.

Après avoir fait jouer les marionnettes, Wilhelm Meister, ou pour mieux dire Gœthe, qui abrite ses souvenirs derrière ce nom, veut s'élever d'un degré et jouer lui-même une pièce. Il s'amuse à peindre, à découper, à arranger des décorations ; il fait même tailler des costumes pour ses camarades, et il leur propose de tirer leur drame du poëme de la *Jérusalem délivrée*, qu'il lit alors avec enthousiasme, dans la traduction de Koppen. On installe un théâtre sur

plusieurs grandes tables rapprochées, on dispose des paravents de manière à former une scène, on emprunte à un garde forestier de jeunes sapins et des bouleaux pour figurer la forêt enchantée ; deux armures, l'une grise, pour le sérieux Renaud, l'autre dorée pour le brillant Tancrède, sont destinées aux deux principaux acteurs. Les jeunes amis de Wilhelm, et Wilhelm lui-même, sont si pleins de leur sujet, que chacun s'imagine qu'il suffira de paraître en scène pour composer une pièce. Mais, au moment de la représentation, ils découvrent tout à coup que, s'ils ont tous un rôle et un costume déterminés, aucun d'eux ne sait le premier mot de ce qu'il doit dire. Wilhelm alors s'avance bravement et débite quelques vers du poëme. Mais, comme le monologue se prolonge, il se trouble, il étonne le public en parlant de lui-même à la troisième personne ; Godefroy, qui doit lui donner la réplique, refuse de paraître, et la scène reste vide au milieu des éclats de rire des assistants. La troupe, déconcertée, ne trouve qu'un moyen de se relever de cet échec, c'est de jouer la pièce du théâtre des marionnettes, et d'y reprendre des rôles que chacun sait par cœur.

Gœthe nous retrace ainsi, dans leur fraîcheur naïve, quelques-unes des journées les plus heureuses de sa jeunesse. Il se souvient également de Francfort, des spectacles dont son enfance a été témoin, des sujets de conversation débattus devant lui, lorsqu'il nous peint les mœurs des grands négociants, lorsque, par la bouche d'un ami de Wilhelm, il fait, en termes poétiques, et presque inspirés, l'apologie du commerce.

On devine, à son langage, qu'il a vécu au milieu des commerçants les plus riches de l'Allemagne, qu'il leur a entendu célébrer leur profession, et que lui-même a, plus d'une fois, réfléchi aux grands intérêts que leur activité met en jeu. Nulle part on n'a parlé du commerce avec plus de poésie et d'éclat, que dans *Wilhelm Meister*, si ce n'est dans le *Spectateur*, qui contient un morceau d'Addison sur le même sujet. Un enfant de Francfort, et un habitant de l'industrieuse Angleterre, devaient exprimer sur ce point des idées analogues, admirer tous deux ce qui fait la richesse de leur pays.

Le premier livre de *Wilhelm Meister*, le plus intéressant et le plus vivant de tous, n'est en quelque sorte que la préface de l'ouvrage. Dans les livres suivants, on voit se développer le plan et se dessiner l'intention, ou plutôt les intentions successives de l'auteur. Il semble qu'il se propose d'abord de nous introduire dans les coulisses d'un théâtre, en faisant vivre son héros de la vie des comédiens. Ces peintures d'une société que lui-même connaissait à merveille, pour l'avoir à plusieurs reprises fréquentée et observée, lui remettent en mémoire bien des incidents de sa propre vie, et l'amèneront plus d'une fois encore à nous raconter, sous un nom supposé, un chapitre de son histoire personnelle. Mais, quoique de temps en temps le roman prenne le caractère de l'autobiographie, Gœthe, néanmoins, ne se personnifie pas dans Wilhelm Meister, plus qu'il ne l'a fait dans Werther ou dans d'autres de ses livres. Wilhelm Meister ne lui ressemble et ne se

confond avec lui que par occasion, dans certaines circonstances d'autant plus difficiles à démêler que le grand art du poëte consiste à combiner la réalité et la fiction dans un ensemble harmonieux. Les aventures de Wilhelm Meister ne sont pas pour lui un prétexte dont il soit tenté d'abuser pour nous retracer les détails de son existence, mais un cadre commode où il rassemble ce qu'il a appris, par expérience, de la vie des comédiens, dans ses fréquents rapports avec le théâtre.

En lisant les premiers livres du roman, on y retrouve les résultats d'une science qui n'a pu s'acquérir que par des notions personnelles, on y reconnaît l'homme qui, tout jeune encore, suivait tous les soirs les représentations du théâtre français de Francfort, s'était lié avec un jeune garçon attaché à la troupe, et pénétrait déjà jusque dans les coulisses. On y reconnaît plus encore le principal organisateur du théâtre de Weimar, le directeur d'une compagnie composée d'abord de gens du monde et d'amateurs de bonne volonté, puis de véritables comédiens. Tout ce que Gœthe a pu apprendre, pendant des années, sur les habitudes et sur l'art des acteurs, tout ce qui peut servir à l'intelligence de la poésie dramatique, il le réunit et le développe dans son œuvre. C'était même là, à l'origine, le principal objet qu'il se fût proposé. En 1778, il écrivait à Merck qu'il voulait mettre en roman la vie de théâtre. Il écrivait à madame de Stein, que Wilhelm Meister était son portrait dramatique. Mais son plan avait fini par s'étendre entre ses mains. Après avoir voulu montrer quelle éducation reçoit un jeune homme

du contact des comédiens et de la connaissance des choses dramatiques, il arrivait à nous présenter une autre sorte d'éducation, les enseignements plus généraux et plus importants que la vie elle-même apporte avec elle. Ce changement, accompli chemin faisant, se reconnaît à la disproportion des parties. Le théâtre, qui devait d'abord fournir l'unique sujet du roman, déborde sur le reste et occupe une place plus grande que ne le comporte l'importance relative des questions soulevées. Schiller remarquait avec raison que plusieurs livres de *Wilhelm Meister* paraissent écrits, non pas à propos des acteurs, mais pour les acteurs eux-mêmes, pour leur profit et leur enseignement, tant il les trouvait pleins de détails techniques et de conseils sur leur jeu. Gœthe s'attardait dans ces explications et dans ces commentaires avec la complaisance d'un homme qui connaît à merveille et qui aime ce dont il parle.

A travers ces longueurs, l'unité de l'ouvrage ne se maintient que par l'unité du caractère de Wilhelm, qui ressemble à Gœthe par quelques traits de son caractère, qui en diffère par d'autres. Wilhelm est un jeune homme ardent, d'une âme tendre et généreuse, d'une imagination poétique que la volonté d'un père commerçant applique et enchaîne au commerce, mais que ses inclinations entraînent vers le théâtre, et qui, ayant rencontré dans un voyage d'affaires une troupe de comédiens, continue sa route en leur compagnie. Il ne considère pas seulement le théâtre comme un amusement et une distraction, mais comme une source d'ensei-

gnements pour les hommes, comme une école de beaux sentiments et d'esthétique élevée. Pour lui, comme pour Diderot et Lessing, la scène est un instrument de propagande. Il cherche donc à instruire les autres et lui-même s'instruit par la pratique aussi bien que par la réflexion. Il est le théoricien de la troupe; c'est lui qui soulève les problèmes, qui agite les plus hautes questions de l'art dramatique, tandis qu'autour de lui des personnages d'un ordre moins élevé nous initient aux mœurs du théâtre. Chacun de ces personnages nous est présenté avec un art exquis, non par des descriptions froides et détaillées, mais comme le faisaient les anciens, comme Lessing le recommande, d'après eux, par ses actes mêmes, dans toute la vérité et la vivacité de de l'action. La piquante Philine paraîtra, par exemple, à une fenêtre, légèrement vêtue, ses blonds cheveux épars sur sa tête, et, son premier acte, sera de faire demander à Wilhelm un bouquet que celui-ci tient à la main. Dès la première scène se révèlent ainsi la liberté de ses manières et sa provocante coquetterie. Laërte, qui ne sera dans tout le roman qu'un homme d'action, peu habitué à penser, fait des armes la première fois que Wilhelm le rencontre. Mignon, la poétique et mystérieuse Mignon, se montre et disparaît comme une apparition aérienne; le jour où nous faisons connaissance avec elle, nous ne voyons d'elle que son costume espagnol, son pantalon de velours, son corsage brodé, le clinquant et les paillettes de son costume de bohémienne; elle ne marche pas, elle glisse, comme une ombre, légère et insaisissable, le long de la rampe d'un escalier.

## IV

Dans la première partie de *Wilhelm Meister*, qui comprend les cinq premiers livres, et qu'on pourrait appeler la partie dramatique du roman, le caractère moral des personnages est aussi bien observé que leur physionomie et leur aspect extérieur. Chacune des personnes qui entrent successivement en scène ressemble à un portrait, tracé d'après nature, à un être réel, que Gœthe aurait connu, qu'il tirerait de ses souvenirs personnels, ou qu'il observerait encore, au moment où il écrit. Quoi de plus vivant, par exemple, que le caractère de Philine, enjouée, gracieuse, spirituelle, pleine de vivacité et de gaieté, mais livrée à son caprice, ne connaissant d'autres lois que sa fantaisie, et ne sachant obéir à aucun principe moral! Ce n'est ni l'intelligence, ni la bonté, ni même au besoin le dévouement qui lui manquent. Elle vide sa bourse dans la main des pauvres, elle soigne Wilhelm, lorsque Wilhelm est blessé, avec autant de sollicitude que pourrait le faire une sœur de charité. Mais cette même personne qui aura des élans de générosité, ne prendra au sérieux aucun devoir, ne saura s'astreindre à aucun effort suivi, continu, et se reconnaîtra elle-même incapable de résister à ses penchants. Gœthe avait certainement rencontré quelque actrice de ce caractère, aussi aimable et aussi séduisante que Philine, mais

d'un commerce aussi peu sûr. Quelques critiques allemands croient reconnaître dans le personnage de Philine, le portrait d'une comédienne célèbre de Weimar, Corona Schrœter, que Gœthe voyait souvent, qui joua le rôle d'Iphigénie, la première fois qu'*Iphigénie* fut représentée, et qui paraît avoir inspiré quelque jalousie à madame de Stein. Corona Schrœter n'était peut-être pas, en effet, un modèle de bonnes mœurs. La chronique scandaleuse de Weimar racontait qu'on l'avait vue dans le parc, en présence de Gœthe et du grand duc, montée sur un piédestal, avec le costume et la pose d'une statue antique. Philine eût été capable d'un trait de ce genre. Mais on ne se représente guère la piquante Philine jouant le grave et chaste personnage d'Iphigénie. Gœthe a bien gardé son secret ; sa discrétion ne nous permet pas de mettre un nom réel sous le nom fictif de son héroïne. Nous pouvons toutefois conjecturer sans invraisemblance qu'il s'est trouvé à plusieurs reprises, pendant qu'il dirigeait le théâtre de Weimar, exposé aux mêmes tentations que Wilhelm, en butte aux provocations de quelque séduisante Philine. Nous savons, du reste, par son propre témoignage, qu'il s'en est tiré à son honneur. Il racontait à Eckermann que, pendant sa longue direction, il avait par principe résisté à toutes les avances des personnes les plus aimables, pour ne point compromettre son autorité morale et ne rien perdre de son crédit.

Parmi les comédiens auxquels Wilhelm s'associe, se détachent les figures de la sentimentale madame Mélina,

d'Aurélie, femme incomprise, qui parle volontiers de ses malheurs, victime d'une grande passion trompée ; de Serlo, homme d'esprit, homme de ressources, très-souple et très-habile, mais auquel manque le sentiment du grand art. Au fond, dans cette nombreuse société d'acteurs, c'est le comédien volontaire, c'est Wilhelm Meister qui, comme le faisait Gœthe lui-même à Weimar, rallume le feu sacré, réchauffe les esprits et entretient l'émulation. Les autres ne songent guère qu'à leurs intérêts ou à leurs plaisirs. Lui seul — et l'on trouve dans cette préoccupation un souvenir frappant de la vie de Gœthe — ne pense qu'aux intérêts de l'art, n'a d'autre souci que de voir se former une troupe excellente, qui sache jouer de bonnes pièces, qui puisse répandre en Allemagne le sentiment du beau. Chaque fois que ses compagnons de hasard se réunissent, il les encourage à cultiver, à développer leurs talents. Il voudrait les accoutumer à chercher leurs plaisirs dans des distractions intelligentes qui, en fortifiant leur amour de l'art, exerceraient leurs facultés naturelles. Il les engage, par exemple, à jouer des pièces improvisées, où chacun adopterait un personnage, jouerait un rôle de circonstance, et s'habituerait par là à varier ses attitudes, ses inflexions de voix, ses gestes; il leur fait lire en commun des ouvrages dramatiques, pour bien leur montrer la solidarité qui les unit, la communauté d'efforts dont ils ont besoin, pour réussir. Suivant lui, il ne suffit pas que chaque acteur isolé joue parfaitement son rôle. Il faut, de plus, qu'il s'entende avec tous ses voisins, et que le jeu de

chacun en particulier contribue à l'harmonie de l'ensemble. En lisant les scènes du roman où Wilhelm inspire ainsi le sentiment du beau à la société au milieu laquelle il vit, on se rappelle les efforts que fit Gœthe pour former à Weimar une bonne troupe d'acteurs, le temps qu'il passait à diriger les répétitions, à donner des conseils, le soin qu'il prenait de faire comprendre à chaque comédien toutes les nuances de son rôle, de distribuer à chacun des éloges ou des critiques le lendemain des représentations. On pense aussi au généreux travail qu'avait entrepris Lessing à Hambourg, lorsqu'avec son ami, l'excellent acteur Eckhof, il essayait de fonder un théâtre national, en ouvrant une véritable école de bon goût pour tous les comédiens de l'Allemagne.

Dans ses entretiens dramatiques, Wilhelm ne s'occupe pas uniquement de l'art du comédien, de la prononciation, du débit, du geste, des attitudes, il veut aussi que les acteurs connaissent les beaux ouvrages, distinguent le bon du médiocre, et ne jouent que des pièces dignes d'un public intelligent. Chemin faisant, il se livre à des considérations de l'ordre le plus élevé sur l'art dramatique. Le grand esprit de Gœthe se reconnaît à la liberté, à la largesse des jugements qui sont portés sur chaque sujet. Comme lui, son héros rend également justice aux mérites les plus différents et comprend le génie de la France aussi bien que celui de l'Angleterre. Nulle part en Allemagne, on n'a jugé Racine avec autant d'équité que dans *Wilhelm Meister*. Gœthe, habitué depuis son enfance à lire et à parler le français,

Gœthe qui a joué autrefois le rôle de Néron dans *Britannicus*, saisit toutes les finesses de notre langue et connaît assez bien la société française, soit par ses lectures, soit par ses relations personnelles, pour observer une conformité admirable entre les conceptions du poëte et le public délicat auquel ses vers s'adressaient. « Quand je lis ses ouvrages, dit Wilhelm, je puis toujours me le représenter au milieu d'une cour brillante, ayant devant ses yeux un grand roi, vivant dans la société des hommes les plus distingués, et pénétrant dans les secrets de l'humanité, tels qu'ils se cachent derrière de précieuses tentures. Quand j'étudie son *Britannicus*, sa *Bérénice*, il me semble véritablement que je suis à la cour, initié aux grands et aux petits mystères de ces dieux terrestres, et je vois, par les yeux d'un Français délicat, des rois que tout un peuple adore, des courtisans que la foule envie, représentés sous leur figure naturelle, avec leurs vices et leurs souffrances[1]. »

Aucun Allemand ne parle non plus de Shakspeare avec une admiration plus éclairée que Gœthe. Lessing, en révélant à ses compatriotes toutes les beautés du théâtre anglais, s'en servait un peu trop comme d'une arme de guerre contre la scène française. La polémique passionnée de la *Dramaturgie*, qui oppose Shakspeare à la France avec une sorte de colère, fait place dans *Wilhelm Meister* à un jugement plus vrai et plus complet. Gœthe nous exprime, par la bouche de son héros, un des souvenirs les plus vivants de son en-

[1] *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, l. III, ch. 8.

fance, l'enthousiasme qui s'est emparé de lui à Strasbourg, lorsqu'il entra pour la première fois dans le monde de Shakspeare; lorsqu'il vit se dérouler ces scènes où semble représentée l'infinie variété de l'espèce humaine, où apparaissent tant de personnages différents, empruntés aux conditions les plus diverses : princes et gens du peuple, grands seigneurs et bourgeois, sages et fous, humoristes spirituels et bavards sans esprit, vieillards au déclin de la vie, jeunes garçons encore imberbes, honnêtes gens et criminels, politiques, amoureux, intrigants, dévots, types de femmes et de jeunes filles admirables, êtres réels et créatures fantastiques; lorsqu'il comprit surtout la portée philosophique de toutes ces conceptions et la redoutable clairvoyance avec laquelle le poëte pénètre dans les replis les plus cachés du cœur de l'homme. « Je ne me souviens pas, dit Wilhelm, qu'un livre, un homme ou un événement quelconque ait produit sur moi d'aussi grands effets que les drames excellents de Shakspeare. On les dirait l'œuvre d'un génie céleste, qui s'approche des hommes pour leur apprendre, de la manière la plus douce, à se connaître eux-mêmes. Ce ne sont pas des poëmes : on croit voir ouvert devant soi le vaste livre du destin, dans lequel en grondant le vent orageux de la vie la plus agitée, tourne et retourne avec violence les feuillets... Tous les pressentiments sur l'homme et sa destinée qui m'ont suivi confusément, dès mon enfanee, je les trouve réalisés et développés dans les pièces de Shakspeare. »

De ces considérations générales sur le théâtre anglais,

Gœthe passe à l'étude de *Hamlet*, qu'il analyse avec beaucoup de finesse. Déjà Lessing, dans la *Dramaturgie*, s'était moqué du merveilleux de Voltaire, du spectre de Ninus, que la tragédie française fait apparaître en plein jour, devant une nombreuse assemblée ; il montrait, au contraire, avec quel art souverain, quelle connaissance du cœur humain Shakspeare introduit sur la scène l'ombre du père de Hamlet, en choisissant pour cette fantastique apparition l'heure de minuit, un lieu désert, un petit nombre de témoins déjà émus et troublés d'avance. Mais Lessing, tout occupé de sa polémique et ne cherchant que les comparaisons avec la France, n'avait étudié dans la tragédie anglaise qu'une situation et qu'un rôle épisodiques. Gœthe pénètre plus avant, étudie la pièce dans son ensemble et met surtout en relief tous les traits du caractère de Hamlet. Pour bien connaître ce personnage, comme la plupart de ceux de Shakspeare, il faut, suivant lui, observer la méthode même du poëte, se rappeler que celui-ci ne prétend pas seulement le mettre en scène à un moment déterminé, pendant une crise, mais nous tracer de son héros un portrait complet, applicable à toutes les situations de la vie.

Rien de plus délicat ni de plus juste. C'est en effet une des différences qui distinguent la tragédie de Shakspeare des tragédies françaises. Nos poëtes ne nous montrent, en général, qu'un moment de la vie de leurs héros, le moment le plus tragique. Shakspeare met au contraire sous nos yeux l'ensemble d'une existence et tous les traits qui composent

un caractère. Le passé d'un personnage lui appartient aussi bien que le présent, et il lui suffit de quelques mots, de quelques traits rapides, pour le faire revivre sous nos yeux. Hamlet n'est pas pour nous, par exemple, un personnage inconnu aux prises avec une destinée que nous connaissons. En même temps que nous apprenons l'épreuve à laquelle il est soumis, nous apprenons qui il est, comment il vivait, ce qu'il aurait fait sans doute et quelle vie il eût menée si le sort eût été plus clément. Dans des temps ordinaires et dans une condition modeste, ce héros, plus romanesque que tragique, condamné à la tragédie malgré lui, eût été le plus pacifique et le moins actif des hommes. Gras et blond, d'un tempérament lymphatique, il eût passé sa vie à réfléchir sur les arts ou à se bercer de vagues rêveries, comme un étudiant allemand auquel il ressemble par tant de traits de son caractère. Mais une série d'événements, d'abord la mort de son père, puis le mariage de sa mère et de son oncle, enfin l'apparition de l'ombre paternelle, l'arrachent à une vie d'études et de spéculations pour le précipiter dans la vie active. Depuis cette succession de malheurs, il en est comme accablé, il s'agite et se désespère en sentant peser sur ses épaules un fardeau supérieur à son courage. C'est une âme faible aux prises avec une situation qui exigerait de l'énergie.

Cette explication très-fine du caractère de Hamlet donne la clef de ses irrésolutions. Il n'aime pas à agir; ses goûts spéculatifs, l'emportent au-dessus et au delà du monde réel, dans le vague domaine de la fantaisie,

et voilà qu'une destinée implacable lui impose l'action, le condamne à exécuter, non pas même un acte ordinaire, mais un acte sanglant et terrible, à tuer le frère de son père, le second mari de sa mère. Qu'on ne s'étonne plus, après cela, de le voir indécis. Son indécision s'explique par son caractère. Il est indécis parce qu'il hésite entre le devoir de venger son père et l'horreur du meurtre. C'est pour cela qu'en définitive ce n'est pas lui qui se venge, mais les événements qui le vengent en tuant Claudius. Le héros n'a pas de plan, dit Gœthe avec beaucoup de raison, mais le plan de la pièce est parfait. Le plan de Shakspeare est, en effet, de montrer que Hamlet n'en a pas. C'est parce que Hamlet, demeuré fidèle à son caractère, ne sait ni se décider ni prendre un parti, que la tragédie se dénoue sans lui, par des événements indépendants de sa volonté.

La critique de *Hamlet* est un des morceaux de *Wilhelm Meister* les plus justement célèbres en Allemagne. Il y là un puissant effort pour faire pénétrer les Allemands dans les ressorts les plus secrets de l'art dramatique. Gœthe s'adresse non-seulement aux comédiens, mais au grand public. Beaucoup de ses observations portent par-dessus la rampe. Tout en cherchant à perfectionner l'art dramatique par ses conseils, il poursuit un but plus élevé ; il voudrait que l'éducation du peuple se fît par le théâtre et par les arts. C'est le rôle qu'il s'est donné dans sa sphère d'action, à Weimar, à Iéna, partout où sa voix pénètre en Allemagne. Il aspire à développer chez ses compa-

triotes le sentiment du beau, à élever, à épurer le goût de la foule, à la détacher des appétits vulgaires pour la rendre meilleure en cultivant en elle tous les nobles instincts de la nature humaine. Il invite, par exemple, chaque famille à entretenir chez tous les membres de la communauté le culte du beau, à entendre en commun des morceaux de grande musique, à lire de beaux vers, à faire, si cela se peut, des visites dans les musées et à regarder de belles peintures. Il reprend ainsi l'idée des philosophes français dont les livres ont nourri sa jeunesse, il se propose comme eux d'instruire et de moraliser le peuple, avec cette différence toutefois que là où Voltaire et Diderot espéraient réussir par un enseignement moral, par une propagande philosophique portée sur la scène ou répandue dans de nombreux écrits, il compte plus sur l'art que sur la doctrine, il prend pour auxiliaire l'esthétique plutôt que la philosophie.

Si le théâtre peut devenir, dans ces conditions, une école de morale, la société des acteurs, la vie qu'on mène en leur compagnie, développent-elles les facultés humaines, servent-elles au perfectionnement de l'éducation esthétique? Wilhelm le pensait d'abord; il croyait trouver sur la scène le moyen de se perfectionner, d'épurer et d'élever son intelligence, d'atteindre ce haut degré de culture auquel il aspirait. Mais son attente a été trompée. En voyant les acteurs de près, dans l'intimité, en quelque sorte dans le déshabillé de la vie privée, il a perdu la plus grande partie de ses illusions. Pour la plupart des comédiens, il

le sait maintenant par expérience, leur profession n'est qu'un gagne-pain, un simple métier et nullement, comme il se le figurait, un sacerdoce. Il s'aperçoit qu'autour de lui on songe non point à l'art, mais à l'intérêt ou au plaisir. Philine, la coquette et capricieuse Philine, s'embarrasse peu de l'esthétique, pourvu qu'elle trouve une occasion de s'amuser et de rire. La plus sérieuse des actrices de sa connaissance, Aurélie, qui joue quelquefois avec un accent passionné, ne cède guère, même quand elle obtient le plus grand succès, au besoin d'interpréter ses rôles dans le sens le plus dramatique; ce n'est pas l'amour de l'art qui l'inspire; elle exprime simplement la passion fatale qui est en elle, qui la dévore et qui la tue. Serlo, lui-même, le plus habile et le plus fin des acteurs, ne travaille point en artiste désintéressé, pour réaliser quelque noble idéal, mais pour remplir sa caisse et gagner de quoi suffire à ses goûts de dépenses. Enfin, le public que Wilhelm voudrait instruire, chez lequel il voudrait développer le sentiment du beau, ne se laisse pas diriger au gré des esprits élevés. Les spectateurs n'acceptent pas toujours les enseignements délicats qu'on leur offre; ils préfèrent quelquefois les spectacles grossiers aux spectacles nobles et font le vide autour des pièces les plus dignes d'être admirées. Un directeur, qui a besoin de vivre et d'encaisser chaque soir une recette, ne peut pas se placer au-dessus de l'opinion; il en tient nécessairement compte, et, malgré lui, par une complicité inévitable avec le mauvais goût de la foule, abaisse le niveau de l'art. Que de souvenirs personnels

dans ces révélations sur le théâtre ! Que de fois Gœthe, en écrivant *Wilhelm Meister*, se souvient des difficultés qu'il a rencontrées sur sa route, des obstacles que lui opposaient tantôt l'insouciance des comédiens, tantôt la frivolité du public, des vains efforts qu'il a tentés pour naturaliser sur la scène allemande des œuvres aussi sévères qu'*Iphigénie* et *le Tasse* et pour y prévenir l'invasion des barbares.

Quand Wilhelm se lasse de la société des acteurs, en les trouvant si éloignés de l'idéal qu'il a rêvé, il se réfugie auprès de deux êtres chers, dont l'affection répand sur sa vie comme le rayon divin de la poésie et de l'art. Tout le monde connaît cette mystérieuse Mignon, la plus populaire de toutes les figures du roman, physionomie sauvage et inspirée, pleine de jeunesse et de vie, qui ressemble à un symbole de la poésie des races primitives, de ces dons heureux de la nature, antérieurs et supérieurs à toute éducation, que n'étouffent chez les peuples privilégiés ni le malheur ni la misère. Avec ce personnage fantastique, Gœthe nous enlève à l'observation du monde réel pour nous transporter dans le capricieux domaine de l'imagination et du rêve. Le compagnon habituel de Mignon, le joueur de harpe, nous fait penser à l'inspiration naïve de l'artiste, à la faculté naturelle de transformer en compositions harmonieuses les émotions secrètes de l'âme, que nous trouvons quelquefois chez des êtres bien doués, dans la condition la plus humble, sous le coup des tristesses et des angoisses de la vie. Cette jeune fille, ce vieillard, personnifient les éléments

poétiques du caractère de Wilhelm et le défendent contre l'invasion de la prose. S'il les aime, s'il s'attache à eux avec tant de persévérance, c'est que tous deux l'arrachent à la réalité vulgaire pour lui ouvrir par leurs chants les vastes perspectives du monde idéal. La chanson célèbre qui commence le troisième livre, ce retour de Mignon vers la patrie de son enfance, vers le pays où fleurit l'oranger, exprime, avec une émotion pénétrante, le secret désir de Gœthe et l'ardente curiosité qui l'entraînera un jour sur la terre italienne. On ne se tromperait pas non plus, en retrouvant dans les deux portraits de Mignon et du harpiste un souvenir poétique de la compassion que Gœthe éprouva toute sa vie pour les êtres déshérités. Lui aussi, comme Wilhelm, il adopte les malheureux; de son premier voyage en Suisse, il avait ramené à la maison parternelle, au grand mécontentement de son père, un jeune musicien italien, et, plus tard, il se chargea de l'éducation de Pierre Imbaumgarten, qui avait perdu son protecteur.

A la fin du cinquième livre de *Wilhelm Meister*, le héros a tiré du théâtre tout le profit qu'il pouvait en tirer. Mais son désenchantement et son expérience nous apprennent que son éducation n'est pas terminée, qu'il lui reste encore beaucoup d'épreuves à subir, beaucoup de connaissances à compléter. Une nouvelle scène l'attend, la vaste scène du monde où l'auteur l'introduit dans les trois derniers livres. Ce sera pour Gœthe une nouvelle occasion de nous présenter, sous un nom supposé, un tableau poétique de sa vie. Il a

commencé par nous révéler ses rapports avec les comédiens; maintenant il va nous entretenir de ses relations avec les hautes classes de la société, de ce qu'il a pu apprendre et observer dans le commerce des grands, au milieu de cette aristocratie de Weimar, dont il est devenu le favori et l'arbitre.

## V

La seconde partie du roman, composée après coup, à une époque fort éloignée de l'inspiration primitive, pour satisfaire à une nécessité de librairie, n'offre pas le même intérêt que la première. Aux peintures poétiques et vivantes de la réalité qui remplissent les cinq premiers livres, succèdent ici des scènes étranges, parfois invraisemblables, souvent obscures. Le style lui-même se ressent de l'obscurité de la pensée. La prose si nette et si transparente du commencement s'alourdit en phrases traînantes où ne se reconnaît plus la précision habituelle de Gœthe.

Wilhelm abandonne les comédiens, après avoir découvert leur insuffisance et s'être aperçu qu'il faisait fausse route en leur compagnie, qu'il s'obstinait à vouloir acquérir un talent dramatique que la nature lui a refusé. Il lui arrive un peu ce qui arriva à Gœthe, lorsque celui-ci voulut se faire peintre malgré une incapacité naturelle qu'il ne pouvait surmonter. Jarno lui dit crument la vérité sur lui-même, comme Gœthe

l'entendît peut-être un jour à Rome de la bouche de quelque artiste sincère. « Vous ne jouerez jamais bien qu'un seul rôle, celui de Hamlet, parce que le personnage vous ressemble. Vous ne savez exprimer que des sentiments qui sont les vôtres, vous ne saurez jamais sortir de vous-même et c'est pour cela que vous ne serez jamais qu'un comédien médiocre. » Au moment où Wilhelm, corrigé, se le tient pour dit et s'éloigne du théâtre, il tombe entre ses mains un manuscrit confidentiel qui porte son esprit vers un ordre d'idées absolument différent, vers les sentiments religieux. Ce manuscrit, intitulé : *les Confessions d'une belle âme*, dont nous avons déjà parlé, remplit tout le sixième livre du roman, sans se rattacher à l'action par aucun lien nécessaire. Schiller s'étonnait que Gœthe traitât un sujet en apparence si éloigné de ses préoccupations habituelles. Mais Gœthe ne le traitait pas comme le croyait son ami, d'après des impressions récentes ou par une simple fantaisie d'imagination ; il ne faisait que recueillir pieusement des matériaux déjà anciens et consacrer la mémoire d'une des amies les plus chères, les plus respectées de sa jeunesse. Il oubliait même un peu son héros et le plan de son ouvrage, pour se plonger dans des souvenirs purement personnels. En traçant le portrait de mademoiselle de Klettenberg, il se rappelait avec complaisance toutes les heures qu'il avait passées auprès de cette noble personne, combien de fois elle l'avait consolé et fortifié par l'exemple d'une confiance sans bornes dans la Providence et d'une sérénité inaltérable, quoiqu'elle eût

tant de raisons de se plaindre de la vie et que la faiblesse de sa santé la privât de tant de jouissances.

Mademoiselle de Klettenberg lui apparaît à distance, dans le lointain des impressions de sa jeunesse, comme l'image de l'âme la plus sereine, de la nature la plus harmonieuse et la mieux équilibrée qu'il ait connue. Il ne la propose cependant pas pour modèle à Wilhelm Meister, plus qu'il ne lui a proposé la vie de théâtre, comme une école définitive. Il ne conseille à personne d'imiter mademoiselle de Klettenberg, par l'excellente raison que mademoiselle de Klettenberg ne ressemble à personne. Cette noble nature est une nature d'exception, absolument détachée du monde, sans rapports avec les faiblesses humaines, étrangère à toute fonction sociale, condamnée à l'inaction; qui ne reçoit aucune force du commerce des autres, que son isolement réduit à tirer toute son énergie d'elle-même et de ses propres ressources. Gœthe l'admire et la respecte; mais il ne croit pas qu'elle se rende un compte exact des conditions de la vie, encore moins des relations de l'homme avec le monde invisible. Tout ce système, dit-il, dans une lettre adressée à Schiller, repose sur des illusions et des erreurs délicates par lesquelles on confond le subjectif et l'objectif. Aux yeux du poëte philosophe, les effusions mystiques de mademoiselle de Klettenberg, les longues méditations et les prières ardentes par lesquelles elle s'imagine avoir fait descendre Dieu sur la terre, auprès d'elle, pour la protéger et la sauver, ne répondent à aucune réalité. C'est le travail de sa propre imagination, c'est son propre

rêve qu'elle prend pour des objets réels. Au moment où elle croit tirer sa force d'en haut, d'une intervention mystérieuse et surnaturelle, elle la tire simplement de sa propre croyance. Gœthe ne la propose donc pas comme un modèle, puisqu'elle lui paraît dupe d'une illusion. Mais ce qu'il veut montrer à son héros et à nous-mêmes, par l'exemple de cette personne extraordinaire, c'est que, dans les conditions les plus défavorables, en dehors de la vie active qui est la loi de notre nature, sous l'étreinte de la souffrance, sans aucune des joies de la santé, une âme énergique, quoique réduite à la contemplation, condamnée à se replier sur elle-même, à creuser tous les jours l'abîme de ses pensées, peut encore atteindre et réaliser le bonheur, si elle sait se mettre d'accord avec ses instincts naturels, reconnaître la loi qui lui convient, établir une harmonie durable entre ses désirs et ses penchants, ne souhaiter que les jouissances qui se trouvent à sa portée et y chercher l'oubli de toutes celles qui lui manquent.

L'harmonie intérieure, l'accord avec soi-même, voilà précisément ce que cherche Wilhelm Meister, ce que Gœthe aussi a longtemps cherché. Dans les premiers livres du roman, Wilhelm croyait trouver sur la scène, au milieu des comédiens, la loi de sa destinée, les leçons qui dirigeraient et fortifieraient sa vie. Maintenant qu'il est détrompé, un monde nouveau l'attend. Son éducation ne se fera plus par le théâtre, mais par l'influence de la société la plus polie et la plus distinguée. Les anciens personnages du roman, tous ceux

qui composaient la troupe des acteurs, Mélina, Laërte, Philine, Serlo disparaissent alors. Il ne reste plus, parmi les héros des premiers livres, que ceux qui sont attachés à la fortune même de Wilhelm, qui vivent de sa vie et ne peuvent se séparer de lui, c'est-à-dire Mignon et le harpiste. Malheureusement, ces figures charmantes et poétiques, qu'une sorte de mystère rendait plus attachantes, perdent, dans la dernière partie du roman, quelque chose de leur attrait. L'obscurité qui enveloppait leur vie fait place, en se dissipant, à une clarté trop vive et trop crue. La sympathie mystérieuse qui les rapprochait l'un de l'autre offrait aux lecteurs un intérêt plus touchant que la révélation du lien incestueux qui les unit. Leur histoire, dont le vague excitait notre curiosité, devient, en se précisant, à la fois invraisemblable et choquante. On aimerait mieux ne jamais apprendre qui ils sont, que de découvrir dans Mignon la fille d'un moine, qui a aimé sa sœur sans le savoir, et, dans le harpiste, ce père innocemment coupable.

Sauf une jolie légende italienne, que Gœthe enchâsse avec beaucoup d'art dans ce récit, les aventures de cette famille incestueuse nous étonnent et nous blessent plutôt qu'elles ne nous charment. Mignon a été enlevée toute jeune par une troupe de bohémiens. Pendant que ses ravisseurs l'entraînaient vers un pays lointain, on a cru qu'elle s'était noyée dans le lac, près duquel elle demeurait. Sa mère recueille, avec une crédulité pieuse, les jeunes ossements que rejettent les eaux et recompose ainsi le corps

de sa fille, pour obtenir, suivant la croyance du pays, que l'enfant ressuscite, quand le dernier fragment du cadavre aura été retrouvé. Depuis lors Mignon parcourt le monde, en compagnie des bohémiens qui l'ont enlevée, gardant, au milieu des misères et des humiliations de cette vie errante, un vague souvenir de son enfance, de sa famille, des pays du soleil; c'est ainsi que les hasards de son existence vagabonde, en la rapprochant du harpiste, la rapprochent d'un père qu'elle ne connaît pas, qui ne la connaît pas davantage et qui la croit morte. Cette précision de détails, aussi horribles qu'invraisemblables, n'ajoute rien à l'intérêt du roman et enlève quelque chose à la grâce mystérieuse du personnage de Mignon. Cependant l'étrange physionomie de la jeune fille garde, jusqu'à la fin, une couleur et un charme poétique. Rien ne vaut, dans les deux derniers livres, la peinture de ses funérailles, où, comme chez les anciens, l'horreur de la mort est adoucie et déguisée par la magie de l'art.

« Les murs étaient revêtus presque entièrement de tapisseries bleu céleste. On ne voyait plus que le socle et la frise. Des flambeaux de cire brûlaient dans les quatre candélabres placés aux angles et dans les quatre plus petits qui entouraient le sarcophage au milieu de la salle. Alentour, quatre jeunes garçons, vêtus d'une étoffe bleu céleste, lamée d'argent, balançaient de larges éventails en plumes d'autruche, comme pour agiter l'air autour d'une figure qui reposait sur le sarcophage. Dès que la société fut assise, deux chœurs invisibles demandèrent, avec un chant mélodieux :

« Quel hôte amenez-vous dans notre paisible société? » Les quatre jeunes garçons répondirent d'une voix douce : « Nous vous amenons un ami fatigué; laissez-« le reposer parmi vous jusqu'au jour où les cris de « joie de ses frères célestes viendront le réveiller [1]. »

Les derniers livres de *Wilhelm Meister* nous enseignent, en définitive, à poétiser, à idéaliser toutes choses par le sentiment esthétique, à entretenir soigneusement, au fond de nos âmes, le culte du beau, à substituer, autant que possible, aux émotions violentes et douloureuses que la vie nous inflige, les sensations délicates de l'artiste. Après avoir vécu dans la société un peu vulgaire des comédiens et touché du pied les bas-fonds les plus prosaïques de l'existence humaine, le héros du roman se trouve tout à coup transporté, par un habile enchaînement de circonstances, à l'extrémité opposée du monde social, au milieu d'un groupe d'hommes et de femmes choisis qui ont développé leurs facultés dans le sens le plus harmonieux et le plus conforme à la nature, qui ont trouvé leur voie et rencontré le bonheur en limitant leurs désirs à la satisfaction de leurs instincts naturels les plus nobles. Ces personnes réunies forment une espèce d'association bienfaisante, éclairée, qui travaille à répandre parmi les hommes les sages principes auxquels chacun de ses membres doit d'être heureux. C'est comme une franc-maçonnerie intellectuelle et morale qui veille sur Wilhelm Meister depuis

[1] *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meistor*, l. VIII, c. VIII.

sa jeunesse, sans le perdre de vue; qui, pour le mieux instruire, l'a laissé s'égarer dans la société des comédiens, et finit par se faire reconnaître de lui, lorsqu'elle le voit corrigé et guéri de ses premières illusions. Il y a là, sans doute, parmi les membres de cette confrérie, bien des personnages de la cour de Weimar, que Gœthe avait observés d'après nature : entre autres, l'abbé, un des caractères les plus fermes et les plus nobles du roman; Lothaire, possesseur d'un domaine considérable, représentant cette classe de grands seigneurs libéraux que le poëte met volontiers en scène; qui, comme le personnage de la comtesse, dans *les Révoltés*, veulent désarmer et apaiser la Révolution en sacrifiant une partie de leurs droits aristocratiques aux justes réclamations du peuple; Jarno, esprit vif et ironique, qui fait penser à Merck, ou à Herder; Thérèse, le modèle de la femme de ménage sérieuse et ordonnée, sœur poétique de la ménagère idéale dont Gœthe trace le portrait dans *le Frère et la sœur*, Thérèse à laquelle il prête peut-être quelques traits de Christiane Vulpius, la compagne de sa vie; enfin, dans un ordre plus élevé, l'admirable Nathalie, dont le bonheur consiste à s'occuper de celui des autres, qui groupe autour d'elle une foule de jeunes filles formées par ses soins pour être heureuses. Le trait commun de tous ces personnages, quelles que soient les différences de leurs caractères, ce qui les rapproche et ce qui les unit, c'est qu'ils ont su établir l'ordre en eux-mêmes, imposer une limite à leurs désirs, ne rien souhaiter au delà de ce que

comportent la puissance de leurs facultés et les besoins de leur nature. En même temps, chacun d'eux entretient, au fond de son âme, un sentiment délicat du beau. Ils ont tous été élevés esthétiquement. Suivant le programme philosophique de Gœthe, leur perfection morale, leur amour inné ou acquis de l'ordre, se confond avec leur culture esthétique.

Au milieu d'amis si distingués, la nature de Wilhelm Meister se purifie et s'harmonise, non sans éprouver de nouvelles angoisses et traverser de nouvelles épreuves. Il a commencé par souffrir beaucoup; les orages de la passion ont agité et troublé sa vie. Maintenant le voilà calme, redevenu maître de lui-même, assagi par l'expérience, guéri de ses transports pour Marianne, du penchant inconsidéré qui l'avait entraîné un instant vers Thérèse la ménagère; il épouse la seule personne qui soit digne de lui, la généreuse Nathalie, et il jouit d'autant mieux de son bonheur, qu'il l'a arrosé de ses larmes, il apprécie d'autant mieux la vérité et s'y attache d'autant plus, qu'il a passé par toutes les illusions de l'erreur. Comme le remarque justement Schiller, qui, dans sa correspondance avec Gœthe, fait une critique très-fine, quoique trop laudative, du roman de son ami, Wilhelm Meister évite, en définitive, deux écueils sur lesquels il a failli sombrer, le *fantaisisme*, si l'on peut, en français, employer ce mot barbare, et le *philistinisme*. A son début, dans le premier entraînement de la jeunesse, il a trop cédé à la passion, au caprice, à la fantaisie du moment; mais lorsque plus tard il revient de ses erreurs juvéniles,

il risque de s'en guérir trop complétement, de chasser désormais de sa vie toute illusion poétique, de tomber dans l'apathie et l'indifférence d'un bourgeois, ou, comme on dit en Allemagne, d'un *Philistin*. Au lieu de cela, tout en acquérant sur les choses des notions plus pratiques et plus positives, il ne tue pas en lui l'inspiration; le poëte et l'artiste survivent à l'expérience acquise. Ainsi que le dit Schiller, dont les expressions sont très-délicates, il sort d'un idéal vague et indéterminé pour entrer dans la vie réelle, mais sans perdre la faculté d'idéaliser les choses; en d'autres termes, il passe du rêve à l'activité, tout en demeurant capable de poétiser la vie par le sentiment du beau.

Cette conclusion, qui complète par l'esthétique l'éducation morale et pratique de l'homme, ne se dégage pas aussi clairement qu'il le faudrait de l'ouvrage de Gœthe. Il règne un peu d'obscurité dans les deux derniers livres de *Wilhelm Meister*. Schiller s'en plaignait à son ami. La fable est vraie, lui écrivait-il, la morale de la fable également, mais on ne sent pas assez les rapports de la fable et de la morale. Cette incertitude lui coûtait d'autant plus, qu'il cherchait à comprendre pour son compte et à expliquer au public jusqu'aux moindres détails du roman. Gœthe s'excusait par un certain penchant pour le mystère vers lequel le portait une inclination naturelle plus forte que sa volonté, par l'impossibilité où il se trouvait d'expliquer clairement certaines idées, de peindre certaines situations, trop intimes, trop personnelles pour qu'il osât les étaler en public, même dans une fiction et sous un nom d'em-

prunt. « Le défaut que vous avez si justement remarqué, écrivait-il à Schiller le 9 juillet 1796, tient à l'essence la plus intime de ma nature, à un certain tic réaliste, qui me fait trouver du plaisir à dérober aux yeux du monde mon existence, mes actions et mes écrits. C'est ainsi que j'aime à voyager incognito, que je choisis toujours les vêtements les moins voyants, que, dans une conversation avec des étrangers ou des demi-connaissances, je m'attache aux sujets les moins importants et me sers des expressions les plus insignifiantes; que dans ma conduite je mets plus de légèreté et d'étourderie que je n'en ai en effet; que je voudrais, enfin, me placer entre mon moi intérieur et ma personnification extérieure. » Gœthe ne voulut jamais s'expliquer davantage. Comme il s'était mis assez fréquemment en scène lui-même dans son roman et qu'il y avait retracé bien des souvenirs personnels, il tenait à laisser planer quelque chose de mystérieux sur la peinture qu'il avait faite de ses propres actions, sur les portraits qu'il empruntait à la réalité. Il ne lui convenait ni de nommer, ni même de désigner les personnes auxquelles il donnait place dans sa galerie.

Eckermann ne put obtenir de lui aucune révélation précise; quoique interrogé et pressé de répondre, il ne livra pas la clef de son roman, il se borna à faire entrevoir qu'il n'avait voulu peindre, après tout, aucune situation, aucun caractère déterminés, mais simplement un tableau très-général de la vie humaine, présentée dans sa richesse et dans sa va-

riété infinies. Tout ce que j'ai prétendu montrer, insinuait-il, c'est que chaque homme intelligent, chaque esprit bien doué, finit toujours, même après des détours et des erreurs, par trouver sa véritable voie, par atteindre le but de sa destinée. Les routes ont beau être diverses, chacun finit par reconnaître et par suivre la sienne. C'est ce qu'il exprime dans les phrases suivantes, recueillies par Eckermann, où l'on reconnaîtra l'attitude énigmatique, les allures de sphinx que Gœthe affectait volontiers dans les dernières années de sa vie :

« Cet ouvrage, disait-il à son fidèle disciple, est une de ces productions incalculables pour lesquelles la clef me manque presque à moi-même. On cherche un centre, il est difficile à trouver, il vaut même mieux ne pas le trouver. J'ai pu penser qu'un tableau riche et varié de la vie qui passe devant nos yeux pouvait se suffire à lui-même, sans qu'il fût nécessaire de donner à ce tableau une intention qui, d'ailleurs, n'intéresse jamais que l'intelligence. Si cependant on veut absolument connaître le but du roman, que l'on s'en tienne aux paroles que Frédéric adresse à notre héros, à la fin du roman : Tu me rappelles Saül, le fils de Cis, qui sortit pour chercher les ânesses de son père, et qui trouva un royaume. Que l'on s'en tienne là! Car, au fond, tout cet ensemble ne paraît vouloir dire qu'une chose, c'est que, malgré toutes ses sottises et tous ses égarements, l'homme, conduit par une main supérieure, n'en arrive pas moins heureusement au but. »

Quoi qu'en pense Gœthe, ce ne sont pas ces peintures générales qui nous intéressent le plus dans son œuvre.

Nous y recherchons surtout ce qui nous parle de lui, ce qui témoigne de l'infatigable activité de son esprit, la trace de ses nombreux souvenirs, souvenirs de théâtre, de voyages, d'études, souvenirs de ses rapports avec la société élégante de Weimar. La vie, dont il nous présente le tableau, pour employer son expression, n'est pas une vie imaginaire, indépendante de la réalité, conçue par un pur effort de sa pensée; c'est la sienne propre. *Wilhelm Meister* nous offre la reproduction idéalisée d'une partie de ce qu'il a fait, de ce qu'il a senti et vu pendant dix-sept années. « Avec cette exquise créature de Dieu, disait Wieland en parlant de Gœthe, rien ne se perd. » Rien ne s'est perdu, en effet. Il a paru quelquefois s'égarer et se tromper de chemin comme son héros. Mais, sous l'irrégularité apparente des actions, sous la mobilité des penchants et la fantaisie des études, persistait l'unité secrète de la vie. Au moment où on l'aurait cru loin du but, une main supérieure, comme il le dit lui-même — et il ne faut pas entendre par là autre chose que l'instinct le plus noble et le plus élevé de sa nature — l'y ramenait heureusement. Même lorsqu'on pourrait le soupçonner de poursuivre, ainsi que le fait Wilhelm au commencement du roman, un idéal vague et indéterminé, au fond de sa pensée cet idéal se précise, il sait où il va et il marche vers son but avec une persévérance dont ne se doutent pas les observateurs superficiels. Ce but très-personnel, mais très-élevé, c'est évidemment de se maintenir dans une bonne santé intellectuelle et morale, de développer ses facultés par une haute culture esthé-

tique, par l'étude constante des belles choses, par le spectacle de la belle nature, par la lecture des beaux vers, par la contemplation des œuvres d'art, par l'audition des morceaux de musique les plus choisis, par la société des artistes et le commerce des grands esprits.

## CHAPITRE II

### GŒTHE ET SCHILLER

(SUITE)

*Hermann et Dorothée.* — Influence exercée sur Schiller par Gœthe. — Services que Schiller rend à Gœthe. — Année des ballades. — Le théâtre de Weimar. — Part que prend Gœthe à la composition et à la représentation de *Wallenstein* et de *Guillaume Tell.* — *La fille naturelle.* — Madame de Staël à Weimar. — Mort de Schiller. — Schiller jugé par Gœthe.

Schiller, dont l'activité d'esprit était si grande, le commerce si fécond, encouragea et soutint Gœthe dans la composition des derniers livres de *Wilhelm Meister* qui s'achevait, au milieu d'une correspondance très-active des deux amis. Mais, même sans les encouragements de Schiller, Gœthe aurait certainement terminé une œuvre dont les parties principales étaient achevées, qu'il avait promise en entier à un libraire et dont la conclusion, depuis longtemps méditée, ne devait présenter à son esprit aucun effort difficile. Son nouvel ami lui rendit un service plus important, lorsqu'il réveilla et réchauffa sa verve poétique un peu assoupie, depuis quelqnes années. Pour mieux dire, l'influence

heureuse qui les ramena tous deux vers la poésie fut une influence réciproque, le résultat même de leur bon voisinage et de leur amitié. En vivant l'un près de l'autre, en écrivant pour les *Heures* que Schiller avait fondées, en collaborant à l'*Almanach des Muses*, en composant les *Xénies* où ils se moquaient ensemble des *Philistins* allemands, les deux poëtes se remettaient en verve, se piquaient d'émulation, s'excitaient mutuellement à composer des œuvres nouvelles, et, par leurs vives attaques contre les mauvais poëtes, prenaient en quelque sorte l'engagement de rajeunir et de régénérer la poésie nationale. Schiller méditait *Wallenstein*. Gœthe fut prêt le premier et lança dans le monde *Hermann et Dorothée*, la véritable épopée de l'Allemagne moderne.

On ne sait guère, en général, comment se font les poëmes épiques. Celui-ci, en admettant que le mot d'épopée ne soit pas trop ambitieux pour une œuvre aussi rapprochée de nous, est né, au contraire, dans des conditions qui n'ont rien de mystérieux et que nous connaissons à merveille. Quand il s'agit de poëmes très-anciens, tels que ceux de la Grèce et de l'Inde, on ne peut dire avec précision quel en est le véritable auteur, s'ils naissent du mouvement d'imagination d'un peuple jeune ou du génie solitaire d'un poëte, s'ils appartiennent à une nation ou à un homme. A distance, il semble que le poëte ait trouvé naturellement dans ses contemporains tant de collaborateurs qu'on ne sait jamais au juste quelle part de génie ou de gloire il faut lui attribuer. Parmi

les modernes mêmes, Dante se dérobe derrière son temps plus que ne voudraient les commentateurs de la *Divine Comédie*, et la solitude austère dans laquelle Milton a composé son œuvre, la sobriété avec laquelle il parle de lui-même, ne nous permettent guère d'assister au travail mystérieux d'où devait sortir le *Paradis perdu*.

*Hermann et Dorothée* nous fournit, au contraire, l'occasion d'une étude délicate et rare. En étudiant, d'après des renseignements intimes, la formation de ce poëme, nous verrons l'écrivain aux prises avec un des problèmes les plus difficiles que puisse se proposer le génie moderne. Comment, en pleine civilisation, tout près de nous, à une époque qui n'a rien de fabuleux ni de mystérieux, un poëte a-t-il pu concevoir, de propos délibéré et mener à bonne fin, dans la moins épique des sociétés, une œuvre d'un caractère épique? Ici, nous savons exactement ce que son sujet lui fournissait, à quelles sources il a puisé. L'idée première de son œuvre se trouve dans un vieux récit allemand qui contient les infortunes des luthériens de Salzbourg, chassés de leur pays par l'évêque de cette ville, et particulièrement l'aventure romanesque d'une jeune fille émigrée que le fils d'un riche négociant rencontra sur la route de l'exil et choisit pour compagne. Le cadre même de *Hermann et Dorothée* lui était fourni par des lieux précis, déterminés, et par des scènes de mœurs qu'il avait eues cent fois sous les yeux. La petite ville qu'il décrit n'est pas une cité imaginaire, une création de sa fantaisie. On la reconnaîtrait en visitant Ilmenau, où il séjournait souvent, où il passa les mois d'août et

de septembre de l'année 1795, où il apercevait une harmonie parfaite entre le site, le climat et les mœurs des habitants ; d'où il rapportait toujours une de ces impressions calmes et douces qui lui étaient si chères. Enfin, il venait de lire la *Louise* de Voss, publiée en 1795; il avait été charmé de cette peinture idyllique de la vie allemande; il relisait Homère, il étudiait les *Prolégomènes* de Wolf, et ne repoussait pas l'idée que chaque chant de l'*Illiade* et de l'*Odyssée* pût avoir été composé par un poëte différent. En ce cas, comme le prétendait Wolf, il y aurait eu, non pas un Homère, mais des homérides, dont les grammairiens d'Alexandrie auraient ensuite relié les chants pour les fondre dans une œuvre d'ensemble.

Ce qu'un de ces homérides avait fait, n'était-il pas possible de le recommencer? Le monde moderne ne se prêtait-il plus à ces essais de poésie simple et naïve? Si aucun poëte moderne ne pouvait prétendre au génie d'un Homère, si ce grand nom décourageait toutes les ambitions, ne pouvait-on du moins jouer le rôle d'un homéride, composer pour l'Allemagne, non une *Odyssée* tout entière, mais quelque chose d'analogue à un fragment de l'*Odyssée*, à un de ces fragments qui, isolés, forment un ensemble et paraissent complets. Telle fut certainement l'opinion de Gœthe lorsqu'il conçut le projet d'écrire *Hermann et Dorothée*. Il l'exprime en prose dans une lettre adressée à Wolf et en vers dans l'élégie qui sert de préface à son poëme. « Quand les fruits de son petit enclos sont mûrs, écrit-il à Wolf, l'amateur de jardins, qui lui a donné tous ses soins,

en envoie quelques-uns à ses amis; non pas qu'il trouve le cadeau précieux, mais pour montrer que, durant son travail, il pensait tout bas à ceux qui lui sont chers. Recevez dans cet esprit mon roman enfin terminé.... Peut-être oserai-je bientôt davantage, en vous envoyant la préface d'un poëme épique, préface où je ne cache pas combien je suis redevable à la conviction que vous m'avez si fortement inculquée; depuis longtemps, j'inclinais à m'essayer dans ce genre; j'étais toujours arrêté par la haute idée que je me faisais de l'unité et de l'indivisibilité des écrits homériques. Mais maintenant que vous attribuez ces œuvres splendides à toute une famille de chanteurs, il y a moins de témérité à se risquer en nombreuse compagnie, et à suivre le chemin que Voss nous a si bien montré dans sa *Louise*.

Comme je ne suis pas en état de juger théoriquement votre livre, je souhaite que vous ne soyez pas mécontent de cette approbation poétique; car l'homme d'action ne veut pas seulement convaincre ceux qui l'écoutent, il veut produire sur eux un effet: double joie que vos élèves vous donnent tous les jours. Pourquoi ne suis-je pas près de vous? Pourquoi ne puis-je profiter directement de vos travaux? moi qui espère consacrer ce qui me reste de vie et de forces à connaître l'art véritable, et même à le pratiquer, si la Muse le permet[1]. »

[1] Lettre du 26 décembre 1796.—*Gœthe's Briefe an Friedrich-August Wolf*; Lettres de Gœthe à F. A. Wolf, publiées par Michel Bernays, Berlin, 1868. M. Laboulaye a écrit, dans le *Journal des Débats* (6 et 8 septembre 1868) deux articles exquis sur cette correspondance.

Gœthe, au moment où il méditait une œuvre épique dans le genre de l'*Odyssée*, était enchanté que Wolf le débarrassât du nom d'Homère et de toute comparaison accablante pour lui. C'est ce qu'il avoue dans cette élégie de *Hermann et Dorothée*, qu'il appelle la préface de son poème, et dont il annonce le prochain envoi à l'illustre philologue : « Buvons, dit-il, portons d'abord la santé de l'homme dont la hardiesse nous a enfin délivrés du grand nom d'Homère ; il nous appelle dans la carrière agrandie. Qui eût osé lutter contre les dieux ? Qui se fût mesuré avec l'homme unique? Mais, être un homéride, fût-ce même le dernier, c'est encore une belle chose. »

Toutes ces idées, comme cela arrivait d'ordinaire, germèrent silencieusement dans l'esprit de Gœthe jusqu'au moment de l'exécution. Il relisait Homère, il lisait Wolf et Voss, mais il n'avait dit à personne qu'il méditait un poëme homérique. Il aimait à cacher ainsi ses pensées et à préparer des surprises. Il commença à écrire *Hermann et Dorothée*, auprès de Schiller, à Iéna, où il arriva le 18 août 1796, et séjourna six semaines; il écrivait quelquefois jusqu'à cent cinquante vers par jour; mais il ne parla de son œuvre à son ami qu'après avoir terminé les quatre premiers chants. Plus tard, il racontait à Eckermann la profonde surprise que Schiller avait éprouvée, en apprenant qu'à côté de lui, sans que son amitié en eût seulement soupçonné le projet, un si grand travail venait de se faire. Après cette première période d'heureuse et facile activité, Gœthe, distrait par d'autres occupations, n'ayant pu

terminer son œuvre à la fin du mois de février 1797, retourna auprès de Schiller pour y travailler plus librement; dans ce nouveau séjour il acheva presque le poëme, et il n'eut plus besoin que d'une troisième et courte visite à Iéna pour y mettre la dernière main. Il avait ainsi commencé et fini *Hermann et Dorothée*, dans la même résidence, au milieu des plus douces jouissances de l'amitié.

Quand le poëme parut, Schiller témoigna le plus vif enthousiasme. Il n'en parle pas longuement, il n'entre pas dans le détail de la critique, comme il l'avait fait à propos de *Wilhelm Meister*. Il exprime simplement l'admiration profonde qu'il ressent; il remarque surtout combien la poésie l'emporte sur la prose. Dans *Wilhelm Meister*, l'alliage était sensible; à côté de parties exquises, il y en avait de faibles. Ici, au contraire, tout est admirable. Il semble qu'à la lecture de ces beaux vers, devant lesquels pâlit la prose du roman, Schiller retrouve le sentiment de sa véritable vocation et redevient poëte. Jusque-là il écrivait péniblement en prose les premières scènes de *Wallenstein*. Après l'apparition de *Hermann et Dorothée*, il se décide à suivre l'exemple de son ami, à revenir, comme lui, au langage poétique. C'est qu'en effet la poésie allemande brille d'un nouvel éclat, c'est qu'une belle œuvre vient de naître; d'autant plus remarquable qu'elle appartient à un âge critique, qu'elle sort du cerveau d'un homme auquel les théories les plus raffinées ne sont point étrangères, et que néanmoins elle reste jeune et naïve comme si celui qui la compose avait pu fermer ses

oreilles au bruit des discussions et des théories littéraires, garder la sublime ignorance de la jeunesse, ne jamais soulever, ne pas même connaître de nom les difficiles problèmes de l'esthétique. Toute poésie née dans ces conditions court le risque de ne point paraître assez libre, de porter quelque trace de tension d'esprit et d'efforts. Rien de plus naturel, au contraire, et de plus aisé que le poëme nouveau. Gœthe avait évité tous les périls d'une si difficile entreprise, même celui de composer un pastiche de l'antiquité. On eût pu craindre qu'en un tel sujet il ne fût poursuivi par d'inévitables réminiscences des poëmes homériques. Avec quelle joie n'avait-il pas lu l'*Odyssée* en Sicile! quelle soudaine illumination n'avait-il pas reçue de cette lecture! quels rapports s'étaient tout à coup offerts à ses yeux entre la poésie et la nature de la Grèce? Sur ce beau rivage, au milieu de cette splendeur de végétation presque phéacienne, n'avait-il pas été tenté de ressusciter à son tour le personnage de Nausicaa, de draper du costume grec quelque jeune Sicilienne? Lui-même avouait que ce rêve de faire revivre par la poésie, dans la simplicité naïve de leurs mœurs, quelque personnage du monde hellénique avait flotté devant ses yeux pendant toute la durée de son voyage en Sicile. N'allait-il pas, en composant *Hermann et Dorothée*, reprendre ce vieux projet, essayer de reproduire un des épisodes les plus célèbres de l'antiquité? N'allait-il pas offrir à l'Allemagne, au lieu d'une œuvre originale, un pastiche de l'antique?

Gœthe évita cet écueil avec la fermeté d'un génie très-

mûr et très-vigoureux. Il ne chercha pas à reproduire Homère. Il ne se souvint de lui que comme on se souvient des règles du grand art, des modèles éternels du beau, pour donner à ses peintures la rigoureuse précision des peintures homériques, pour s'effacer, ainsi que le faisaient les Grecs, derrière ses personnages, pour transmettre directement aux lecteurs, sans que la personne du poëte paraisse intervenir, l'impression exacte des choses. Il s'appliqua à laisser dans l'ombre tout travail subjectif, à composer une œuvre uniquement objective, où chaque héros parlerait pour son compte, sans qu'on pût apercevoir nulle part la main de l'auteur. Aucun des beaux ouvrages de Gœthe n'a plus que celui-ci un caractère impersonnel. Assurément il y met beaucoup de lui-même, en ce sens que *Hermann et Dorothée* révèle une connaissance des mœurs allemandes, et une sympathie pour les plus humbles de ses compatriotes qui n'appartenaient qu'à lui; mais, s'il écrit son poëme avec ses souvenirs et avec son expérience, nulle part il ne se montre lui-même. Sa personne disparaît absolument.

Néanmoins, tout en ayant les yeux fixés sur la belle simplicité des poëmes homériques, il ne se propose pas de reconstruire artificiellement un fragment du monde hellénique, de faire revivre une image fidèle de l'antiquité. Comme Homère avait été grec, il voulut être allemand, exprimer des sentiments que sa patrie pût comprendre et partager, dont pût être touché le plus simple et le plus ignorant de ses compatriotes. Il ne fit pas une œuvre de lettré,

il n'écrivit pas pour un groupe choisi d'esprits délicats, mais pour tous les esprits, pour le peuple tout entier, et il emprunta ses personnages à la condition la plus humble. Il n'y avait pas de petite ville allemande, si modeste qu'elle fût, qui ne pût lui fournir les originaux d'après lesquels il peint. On reconnaît tout de suite, à la manière dont il met en scène les personnages, qu'il les a rencontrés, qu'il a vécu familièrement avec eux et qu'il les prend directement dans la réalité pour les transporter dans ses vers. Ce degré d'exactitude et de vérité pittoresque ne peut être atteint que par un poëte élevé, comme Gœthe, au milieu des classes populaires, qui en a de si bonne heure et si longtemps observé les habitudes, qu'il s'identifie avec elles. L'auteur de *Hermann et Dorothée* n'est pas un homme de lettres, habitué à vivre uniquement dans une société choisie de lettrés et de gens du monde, un de ces écrivains dédaigneux auxquels le peuple demeure inconnu, ou qui ne s'occupent de lui que par un effort de curiosité. A Francfort, il a vécu dès son enfance en relations quotidiennes et cordiales avec la plus humble bourgeoisie, avec des boutiquiers et des artisans. A Weimar, ni les honneurs dont il est l'objet ni son rang à la cour, ne l'éloignent des classes populaires. Il n'a jamais dédaigné la conversation de personne. Que de fois ne s'est-il pas entretenu avec les personnages de son poëme, avec un aubergiste, avec une servante, avec un pharmacien! Aussi ces figures bien connues lui apparaissent-elles sans efforts. Il ne les invente pas, il ne les tire pas d'un travail artificiel

d'imagination; il se souvient et retrace ses souvenirs.

Il emprunte donc la matière de son poëme à la réalité la plus vulgaire et la plus prosaïque. C'est une manière de prouver aux *Philistins*, comme il l'a déjà fait dans *Werther*, comme il le prétend chaque fois qu'on lui demande une théorie poétique, que la matière est absolument indifférente au poëte, que le vrai poëte saura bien tirer la poésie du sujet qui s'y prête le moins, de même que le vrai peintre des plus simples spectacles de la nature fera un paysage. La poésie est partout dans le monde, il suffit de l'en faire sortir. C'est en cela que consiste le triomphe de l'art. Plus la matière paraît ingrate, plus l'art paraît puissant. Mais, dans de telles conditions, avec un fonds prosaïque, comment la poésie pourra-t-elle apparaître? Elle se révèlera par le caractère poétique et pittoresque des descriptions les plus simples; elle éclatera surtout dans l'expression des sentiments qui animent les personnages. Si petit que soit le théâtre de la vie des hommes, le cœur humain offre à celui qui sait l'observer une scène assez vaste. Le poëte n'éprouvera aucune difficulté à relever des personnages en apparence vulgaires. Il lui suffira de les placer en face de devoirs délicats, réels pourtant, historiques, s'il se peut, et de nous montrer ce que les événements inspirent à chacun d'eux de courage ou de faiblesse. *Hermann et Dorothée* nous transporte, il est vrai, dans une petite ville d'Allemagne, mais à une époque qui agrandit toutes les scènes, où les vies les plus modestes sont troublées, où le malheur sert à chacun de pierre de touche et oblige chacun à faire con-

naître ce qu'il vaut. La scène s'ouvre à l'heure où les idées de la Révolution pénètrent en Allemagne avec les troupes françaises, où, devant nos armées qui marchent sur le Rhin, des villages entiers s'expatrient pour chercher un refuge derrière le fleuve.

Pendant que l'aubergiste, le pharmacien et le pasteur s'entretiennent paisiblement, au frais, au fond d'une chambre où ne pénètrent pas les rayons du soleil, en buvant le vin du Rhin dans des verres classiques, les émigrants allemands passent aux environs de la petite ville, fuyant devant les Français. Hermann, le fils de l'aubergiste, envoyé pour les secourir, a vu des choses qui l'ont ému; qui en le faisant sortir du cercle étroit de ses pensées ordinaires, lui ouvrent sur le monde et sur les devoirs de la vie des perspectives nouvelles. Il a suivi des yeux la longue file des fugitifs, et, parmi ces malheureux sans patrie, quelquefois même sans ressources, il a distingué une jeune fille qui lui a paru plus belle et plus énergique que toutes ses compagnes. Il a admiré le sang-froid, le courage, la force, la bonne humeur de l'inconnue. Cela a été pour lui comme une révélation. Ce spectacle a fait jaillir de son cœur des sentiments profonds, qui s'ignoraient eux-mêmes, auxquels n'avait manqué, jusque-là que l'occasion de se produire. Sous l'apparence paisible et un peu endormie de Hermann se cachait un noble cœur, une âme prompte à s'enflammer pour le bien, ouverte à tous les instincts généreux. Il a suffi d'une étincelle pour allumer ce feu qui couvait sous la cendre. Un seul événement fait presque un héros de ce pacifique jeune

homme, auquel son père lui-même ne croyait d'autre vocation qne celle de soigner et de conduire les chevaux.

« En vérité, dit Hermann à sa mère étonnée, il faudrait n'avoir qu'une poitrine d'airain et point de cœur, pour ne pas sentir la misère de cette foule de fugitifs. Il faudrait n'avoir aucun sens dans la tête pour ne pas songer à sa sécurité et à celle de son pays, dans des jours comme ceux-ci. Ce que j'ai vu et entendu aujourd'hui m'a touché le cœur. Je suis sorti, j'ai regardé ce vaste paysage étendu devant nous, entouré de collines fertiles; j'ai regardé ces épis d'or qui seront bientôt liés en gerbes et ces fruits abondants qui rempliront nos greniers. Mais, hélas! l'ennemi est si près! Les flots du Rhin nous protégent, il est vrai, mais que peuvent les flots et les montagnes contre ce peuple redoutable qui s'avance comme l'orage? Il entraîne les vieillards, la jeunesse, et monte avec impétuosité sans craindre la mort. Cette foule passe, une autre la remplace. Hélas! et il y a encore un Allemand qui ose rester chez lui, qui espère peut-être échapper aux désastres dont nous sommes menacés! Ma mère, je vous le dis aujourd'hui, je regrette de n'avoir pas été compris dernièrement dans le nombre des jeunes soldats que notre ville a dû fournir. Je suis, il est vrai, votre seul fils, et notre maison est grande, nos travaux sont importants; mais ne ferais-je pas mieux de m'en aller combattre sur les frontières que d'attendre ici la misère et l'esclavage? Oui, une voix d'en haut me

l'a dit, et je sens s'éveiller au fond de mon âme le désir de me dévouer à ma patrie, de mourir pour donner un noble exemple aux autres. Oh! si la jeunesse d'Allemagne était réunie sur les frontières, bien résolue à ne pas céder aux étrangers, vous ne les verriez pas porter le pied sur notre belle contrée, moissonner sous nos yeux les fruits de notre sol, commander aux hommes et enlever les femmes et les enfants[1]! »

Ainsi, peu à peu, sans efforts, le poëte vient de nous arracher, avec un art infini, au monde étroit de la petite ville. On eût pu craindre, en ouvrant le poëme, l'écueil du commérage, de la banalité, cet inévitable fléau des lieux où ni les habitants ni les idées ne se renouvellent. Les premiers personnages que Gœthe a mis en scène ne s'occupaient guère que de savoir si le vin était frais, si la moisson serait belle, comment ils marieraient leurs enfants, comment ils augmenteraient leur fortune et leur bien-être, au milieu de l'élévation et du prix de toutes choses. Dans leurs entretiens, les petites questions locales, l'intérêt ou la vanité de chacun revenaient toujours au premier plan. On eût dit, à les entendre, qu'il n'y avait rien sous le soleil de plus important que leurs personnes ou leurs affaires. L'aubergiste parlait avec satisfaction de sa belle robe de chambre à fleurs, le pharmacien parlait des rocailles de son jardin et de l'enseigne de sa boutique. Mais voici que le poëte nous élève, d'un coup

[1] *Hermann et Dorothée*, c, IV.

d'aile, au-dessus de ces soucis mesquins et de l'horizon borné d'une petite ville. Il fait entrer en scène des malheureux, des exilés, les victimes d'une guerre terrible, il introduit parmi eux une créature d'élite, et aussitôt les petitesses de l'esprit local rentrent dans le néant. Hermann, le pacifique et indolent Hermann, se sent gagné par la contagion de l'héroïsme; il éprouve un ardent désir d'amener à son foyer, sous le toit paternel, la courageuse jeune fille qu'il a vue si énergique au milieu de tant de souffrances. Le positif pharmacien se laisse séduire par ce qu'on lui dit, par ce qu'il voit des nobles qualités de Dorothée. L'aubergiste lui-même, malgré ses prétentions et son ambition bourgeoise, quoiqu'il eût rêvé pour lui une jeune fille riche, finit par accepter, avec une sorte d'émotion repentante, le choix qu'a fait son fils, et par installer dans sa maison l'étrangère sans patrie et sans dot. Ces âmes honnêtes, mais vulgaires, n'étaient qu'engourdies. Une circonstance imprévue, l'apparition d'une femme de grand cœur et de grand courage les réveille de leur engourdissement et fait jaillir de la source latente les sentiments généreux qui, à leur insu, dormaient en elles.

Ce changement se produit néanmoins sans efforts, sans invraisemblance, sans aucun appareil romanesque. Dorothée ne ressemble ni à une personne extraordinaire, ni à une héroïne de roman. Elle agit au contraire avec une simplicité parfaite; mais c'est un caractère, une nature énergique et noble. Cela seul suffit pour qu'elle gagne tous les cœurs. Demeurée

seule dans la vie, après la ruine de sa famille, elle comprend tous les devoirs qu'imposent à une femme courageuse les malheurs publics. Pendant la guerre, elle défend ses compagnes contre des soldats français qui veulent les outrager ; pendant la fuite, sur la route, elle se charge de ceux qui ont le plus besoin de secours, elle veille sur eux et les protége. Quand la troupe des émigrés fait halte, c'est elle qui choisit pour le campement les meilleurs endroits et assure le bien-être commun. Dans les grandes circonstances, sa conduite touche à l'héroïsme, et, néanmoins, dans l'habitude de la vie, ses actes ne dépassent pas les proportions humaines. La simplicité de sa vertu et la modestie de ses travaux la rapprochent de nous, font d'elle un personnage réel et lui enlèvent toute apparence romanesque.

Elle est l'âme du poëme. C'est d'elle que chacun des personnages reçoit en quelque sorte le mot d'ordre; c'est elle qui enflamme les esprits et les arrache, à tour de rôle, à l'engourdissement de la vie vulgaire. Gœthe réunit, pour composer cette poétique physionomie, les traits les plus nobles de ces jeunes filles allemandes qu'il a connues, observées, aimées, vers lesquelles ils se retourne souvent, lorsqu'il repasse le tableau de sa vie, comme pour y chercher l'image de ce qu'il y a de plus aimable dans son pays. Par un savant artifice d'ailleurs, il identifiait Dorothée avec la destinée de la patrie allemande, et, au-dessus de ce pur visage, il faisait planer les idées patriotiques qui échauffaient alors l'Allemagne. La partie la plus élevée de son poëme

nous présente comme le résumé poétique de ce que lui avait fait éprouver, de ce qu'avait fait éprouver à beaucoup d'Allemands le spectacle de la Révolution française : d'abord une joie sincère, lorsque les idées nouvelles d'égalité et de liberté apparaissaient sur les bords du Rhin, l'espérance d'une organisation sociale plus équitable, d'une plus juste répartition des biens de ce monde ; puis la défiance, la crainte, l'indignation succédant peu à peu aux illusions de la première heure, lorsque le sang des meilleurs citoyens avait été versé, que le roi était mort sur l'échafaud, et que les jacobins de 93, au lieu d'apporter au monde la délivrance, n'y propageaient plus, les armes à la main, que la proscription, la loi des suspects et la guillotine. L'Allemagne, qui avait espéré et attendu des libérateurs, ne voyait venir à elle que des bourreaux. Les jeunes hommes, qui avaient salué avec tant d'empressement l'aurore de la Révolution, éprouvaient le sentiment de déception et de colère que Hermann exprime si bien, quand il choisit une fiancée à l'heure du péril, en face de l'étranger, pour que chaque jeune fille allemande soit assurée d'un défenseur contre la brutalité de l'ennemi. Excepté les révolutionnaires fanatiques, les Allemands faisaient ainsi deux parts dans notre Révolution ; la part du bien et la part du mal ; autant ils en avaient admiré les débuts, autant ils en détestaient les suites. Les vrais libéraux ne font-ils pas de même en France, ne datent-ils pas nos principales libertés de 89, nos malheurs de 93 ?

## II

L'année 1797, où parut *Hermann et Dorothée*, fut une des plus fécondes et des plus actives de la vie de Gœthe, une de celles où, stimulé par l'exemple de Schiller, il composa le plus de poésies lyriques. Schiller appelait cette année l'année des ballades. Gœthe expliqua plus tard à Eckermann comment son ami lui avait mis en quelque sorte la plume à la main en l'excitant à produire, à traiter des sujets qui, sans cette intervention, seraient sans doute restés à l'état de rêveries vagues et de simples projets : « J'ai composé les ballades, disait-il, grâce à Schiller qui, pour ses *Heures*, avait toujours besoin de quelque chose de nouveau. Je les avais depuis longues années dans l'esprit ; elles m'occupaient comme d'aimables images, comme de beaux rêves qui venaient, disparaissaient, et avec lesquels mon imagination s'amusait à jouer. Aussi c'est avec chagrin que je me décidai à dire adieu à toutes ces brillantes figures qui m'étaient devenues chères et que j'abandonnai, dès que je leur eus donné un corps en les revêtant de pauvres et insuffisantes paroles. Quand elles furent écrites, je les regardai sur le papier avec un sentiment de tristesse. Il me semblait que j'allais me séparer d'un ami bien-aimé. »

Dans sa jeunesse, il avait déjà écrit des ballades. Mais depuis 1782, c'est-à-dire depuis quinze ans, il

semblait y renoncer. Les circonstances extérieures, les événements de sa vie ne l'y avaient point poussé. On sait que d'ordinaire il attendait l'inspiration sans la chercher, sans se proposer d'avance un sujet à traiter. Il fallait, pour qu'il fît œuvre de poëte, qu'un incident, une émotion, une lecture, l'y eussent préparé et excité. Alors la poésie coulait d'elle-même, comme d'une source fraîche et naturelle, sans que la volonté fût presque obligée d'intervenir, en vertu d'une faculté puissante et mystérieuse qui n'était pas autre chose que le don du génie. Aussi aimait-il à dire que ses œuvres poétiques étaient en général des œuvres de circonstance. Ici, il n'en fut pas tout à fait de même. Pour composer des ballades, à une époque déterminée, afin de fournir à un recueil périodique une contribution régulière, il était nécessaire de faire un effort, d'aller au-devant de l'inspiration, de choisir d'avance des sujets déterminés. Quoique Gœthe les tirât du fond de ses rêveries habituelles, il faisait cependant une sorte de violence à la Muse, en les revêtant d'une forme définitive, au lieu de les laisser flotter dans le vague domaine de l'imagination. Aussi, avec un peu d'attention, peut-on distinguer chez lui comme une première et une seconde manière d'écrire les ballades. Les premières jaillissent plus naturellement de la source. Il y a un peu plus d'art dans les secondes. A la première manière appartiennent deux pièces célèbres, le *Pêcheur* et le *Roi des Aunes*. Dans le *Pêcheur*, comme il le dit lui-même à Eckermann, il représente la mystérieuse puissance e l'eau, l'irrésistible attrait

qu'exerce la vue d'une fraîche rivière, au cœur de l'été, sous un soleil de feu. La voix qui s'adresse au pêcheur et qui l'entraîne au fond de l'abîme, comme une voix de sirène, c'est l'image poétique de la tentation qui pousse l'homme à se plonger dans les flots, lorsque, par une chaude journée, il en regarde l'azur transparent. Le *Roi des Aunes*, imité d'un chant danois que Herder avait traduit, exprime une touchante croyance des peuples du Nord. Lorsqu'un enfant mourait chez eux, ils n'attribuaient pas prosaïquement cette mort à la maladie. Ils supposaient qu'une puissance supérieure à l'humanité venait de s'emparer de lui pour l'entraîner vers un monde inconnu. C'est ce que veut dire le poëte, lorsqu'il nous représente le jeune garçon enlevé dans les bras de son père par le pouvoir fatal du roi des Aunes.

Au fond de toutes les ballades, des pièces de la première aussi bien que de la seconde manière, reparaît toujours la même idée, le sentiment des forces mystérieuses de la nature et de la faiblesse de l'homme primitif qui courbe la tête sous cette puissance secrète sans la comprendre; qui, avec la naïveté d'un enfant, y découvre un sens poétique, au lieu d'en chercher l'interprétation par la science. Gœthe pensait et disait que la ballade doit replacer le lecteur dans l'état d'esprit où se trouve l'humanité ignorante, lorsqu'elle se sent accablée par la nature, sans pouvoir se délivrer de son joug. Aussi, dans les poésies de ce genre, ne met-il guère en présence que deux acteurs : d'une part, l'homme primitif qui souffre et qui n'essaye même

pas de lutter pour secouer sa souffrance; de l'autre, une divinité toute-puissante qui l'écrase. Il en trouve naturellement les sujets dans les contes que se transmet la foi des populations jeunes et naïves, dans les légendes, dans les mythes populaires. Molière faisait déjà dire à un de ses personnages, dans les *Femmes savantes*, que la ballade sent son vieux temps.

Parmi les ballades de la seconde manière, qui sont composées avec infiniment d'art, on peut citer en première ligne la *Fiancée de Corinthe*, tirée d'une vieille source grecque, et que Martin Zeiller a reproduite dans son *Theatrum tragicum*. Peu de peintures rassemblent, en un espace aussi restreint, des scènes aussi fortes Il s'agit d'un jeune païen d'Athènes qui arrive à Corinthe pour y chercher sa fiancée, chez un hôte et un ami de son père. Il ne sait pas que la famille, à laquelle son père l'adresse, est devenue chrétienne, encore moins que la mère de la jeune fille, pendant une maladie grave, a juré de consacrer son enfant à Dieu, en lui faisant prendre le voile. Arrivé le soir chez ses hôtes, le jeune Athénien y est reçu avec tous les égards de l'hospitalité et conduit à la chambre des étrangers. A peine est-il étendu sur sa couche, qu'une jeune fille pâle, vêtue de blanc, franchit le seuil de la porte. Elle veut s'enfuir en le voyant, mais il la retient et lui parle d'amour. Elle lui apprend alors qu'elle est sa fiancée, mais que ses parents l'ont enfermée dans un cloître. Le jeune homme la serre dans ses bras et la trouve glacée. C'est qu'en réalité elle ne sort pas du couvent, mais du sépulcre. Il sent néanmoins

en lui une telle ardeur, une telle passion, qu'il espère réchauffer sous ses caresses ces membres refroidis, ranimer ce cœur qui ne bat plus. Pendant que les deux fiancés, le vivant et la morte, se livrent aux transports de l'amour, la mère vigilante qui, avant de se coucher, visite la maison pour y remettre tout en ordre, entend du bruit chez le jeune Athénien et ouvre la porte de la chambre des étrangers. En l'entendant venir, le jeune homme essaye de cacher la jeune fille sous un voile et sous un tapis. Mais elle se dresse sur son séant, elle montre son visage à sa mère et lui annonce qu'elle sort du tombeau pour satisfaire le besoin d'aimer qu'éprouvait sa jeunesse. On l'a ensevelie vivante, privée des joies auxquelles elle avait droit; elle vient les chercher du fond de la tombe.

Ces courtes scènes se détachent successivement de l'ensemble du tableau, avec le relief le plus vigoureux, les contours en sont tracés du pinceau le plus ferme et le plus net. A peine une réflexion rapide, un mot jeté en passant annoncent-ils chez l'auteur l'intention philosophique de réclamer, en faveur de la jeunesse et de la nature, contre les austérités du cloître, contre la mort anticipée à laquelle le couvent condamne ses victimes. Cette pensée se devine et se sous-entend plutôt qu'elle n'apparaît. En général, Gœthe se contente de mettre sous nos yeux des peintures d'une réalité frappante et de nous laisser le soin d'en deviner le sens. L'entrée de la jeune fille dans la chambre du jeune homme, l'apparition de la mère, l'énergie avec laquelle la victime de la piété maternelle réclame son

droit de vivre et d'aimer, forment comme les points brillants d'un tableau fait pour tous les yeux, pour les plus grossiers aussi bien que pour les plus délicats Les esprits superficiels n'y voient que des images; sous l'image, les esprits philosophiques cherchent une pensée. Mais Gœthe n'a pas écrit pour les uns plus que pour les autres. Il livre son œuvre au grand public; à chacun d'y chercher ce qui convient à ses goûts..

Le *Dieu et la Bayadère*, légende orientale, nous retrace des scènes moins sombres. Un dieu indien, descendu sur la terre, pour y observer de près les mœurs des hommes, rencontre, à l'extrémité d'une ville, une jeune bayadère qui le salue avec grâce, l'invite à entrer dans sa modeste maison, et déploie, pour le séduire, une amabilité d'abord vulgaire et banale, mais qu'un sentiment vrai transforme tout à coup en un amour sérieux. Au fond de cette nature dégradée, le dieu découvre quelques restes d'une noblesse et d'une sensibilité primitives qui ont survécu au naufrage. Pour la mettre à l'épreuve, il lui impose des devoirs serviles. Elle s'y soumet avec un empressement joyeux. Le lendemain, quand la bayadère se réveille, elle trouve le dieu mort à côté d'elle, dans son lit, et, comme à la courtisane de *Rolla*, comme à Marion Delorme, il lui a suffi d'un moment pour connaître l'amour. C'est l'éternelle histoire de la courtisane rachetée par la passion.

> Ton amour me refait une virginité,

dit Marion Delorme à Didier.

Et pendant un instant tous deux avaient aimé,

dit Alfred de Musset. Lorsque les prêtres viennent chercher le corps du dieu pour le brûler, la bayadère, transformée par l'amour, veut se jeter sur le bûcher, comme si elle avait perdu celui dont l'affection la faisait vivre. On la retient, on lui fait observer qu'elle n'est qu'une fille de joie, non une veuve, et qu'elle n'a, par conséquent, aucun devoir à remplir. Elle n'en persiste pas moins dans son projet, elle se jette au milieu des flammes où le dieu la reçoit pour l'arracher à cette terre.

L'*Apprenti Sorcier*, qui vient de la même source que beaucoup de contes répandus chez différents peuples, veut simplement dire qu'il n'y a rien de plus dangereux que de déchaîner les puissances de la nature, lorsqu'on n'a pas le pouvoir de les conjurer. Dans les *Mille et une Nuits*, l'histoire d'Ali-Baba et des quarante voleurs renferme une situation analogue à celle du malheureux apprenti. Dans un vieux conte normand, un curé laisse sur une table sa baguette magique ; en son absence, le sonneur s'en empare, et, au moyen des formules qu'il a retenues, évoque le diable. Mais, quand le diable arrive, il voudrait le renvoyer, il ne sait pas les paroles qui le font partir. Il faut que le curé rentre à la maison pour sauver son maladroit élève. L'apprenti sorcier de Gœthe, voulant simplement s'épargner la peine de monter de l'eau, prononce des mots magiques qui transforment en serviteur un vieux balai. Ce serviteur improvisé court immédiate-

ment sur la grève, d'où il rapporte des seaux tout pleins pour laver la maison; mais, une fois mis en mouvement, il ne s'arrête plus, il apporte sans cesse de nouvelles provisions d'eau, qu'il vide sur le plancher aussitôt qu'il les a montées. L'apprenti voudrait l'arrêter, prévenir l'inondation imminente, mais il ne connaît que la formule qui évoque les génies infernaux, il ne connaît pas celle qui les renvoie. Dans son embarras, il coupe le balai en deux d'un coup de hache. Aussitôt, deux serviteurs se mettent à la besogne au lieu d'un, et le flot de l'inondation ne fait que s'accroître, jusqu'au moment où arrive le maître lui-même, qui congédie le malin esprit.

En Suisse, Gœthe compose une ballade ou plutôt quatre ballades détachées, qui forment un ensemble, quoique la troisième soit restée en suspens et n'ait paru qu'en 1798. Dans ces œuvres nouvelles, qu'il intitule lui-même dialogues en chants, il abandonne la forme épique pour adopter la forme dramatique, il met en scène des personnages auxquels il donne successivement la parole. Ce sont les pièces, connues sous le nom de la *Belle Meunière*, toutes imitées d'anciennes chansons populaires. Dans la première, qui vient du vieil anglais, la meunière est accostée par un page qui lui demande un rendez-vous sous un vert berceau. Elle refuse gaiement et déclare qu'elle ne pourra jamais aimer que son égal, un meunier comme elle. Dans la deuxième ballade, d'origine allemande, un jeune garçon confie ses secrets d'amour au ruisseau du moulin, et le prie d'en reporter l'expression à

celle qu'il aime. La troisième ballade, imitée d'une chanson française écrite en style narquois, nous peint la trahison de la meunière, qui invite le jeune garçon à venir chez elle, le met dans son lit, et ouvre ensuite la porte de sa chambre à ses parents. Le pauvre amoureux, poursuivi par une famille irritée, n'a pas le temps de remettre ses habits; il se sauve avec son manteau pour tout vêtement et le jour le surprend, nu-pieds, grelottant de froid, par une matinée glacée. Dans la quatrième ballade, la jolie meunière se repent du traitement cruel qu'elle a infligé au jeune garçon; elle se déguise en bohémienne, se noircit le visage et demande grâce pour la bien-aimée; puis, tout à coup, lorsqu'elle croit avoir attendri l'amant mystifié, elle se fait reconnaître, se jette dans ses bras et obtient le pardon qu'elle sollicite.

Toutes ces ballades sont pleines de charme. Un langage d'une exquise harmonie, un rhythme toujours musical y caressent l'oreille des sons les plus doux et les plus suaves. S'il faut en croire la romanesque Bettina, Beethoven disait, en parlant des poésies lyriques de Gœthe : « Elles exercent sur moi une grande influence, non pas seulement par ce qu'elles contiennent, mais par la cadence et l'harmonie des paroles. Je me sens inspiré et poussé à composer par cette langue, dont on dirait que des esprits ont ordonné la sublime architecture et qui porte déjà en soi le secret des harmonies. » Henri Heine, juge si délicat, compare le charme de ce langage aux caresses d'une femme aimée.

L'effet que produisent les ballades et les *Lieder* du même poëte tient, en grande partie, à la parfaite sincérité de la langue qu'il emploie. Aucune prétention, aucune recherche d'ornement. L'artiste met un grand art à dissimuler l'art. Chaque pièce ressemble à une fleur qui s'ouvrirait d'elle-même pour laisser voir à l'œil qui la regarde la diversité de ses nuances. Les beautés n'y paraissent point des beautés de rapport ajoutées après coup ; on dirait qu'elles sont organiques ; elles sortent si naturellement du sujet, qu'elles semblent d'avance en faire partie. Gœthe arrive à ce merveilleux résultat, à cette ressemblance de l'art avec la nature en n'employant aucune image, aucune métaphore, aucune de ces figures de rhétorique qui trahissent la préoccupation du poëte. Il laisse les choses parler d'elles-mêmes, les événements s'accomplir sous nos yeux ; il se contente de nous en présenter le côté le plus pittoresque. Par cette impersonnalité de sa poésie, par cette manière toute objective de traiter les sujets, de les laisser se développer d'eux-mêmes, comme des plantes sous les yeux du public, Gœthe est le premier écrivain de ballades de l'Allemagne. Bürger a plus de feu, Schiller plus de profondeur philosophique ; mais Gœthe est plus artiste. Sans se préoccuper en aucune façon de l'effet moral, il se borne à produire des effets poétiques par le choix des détails, par la légèreté de l'exécution et la sereine harmonie de l'ensemble ; il a moins de prétentions que ses deux rivaux, mais aussi moins de bizarrerie que l'un et moins d'obscurité que l'autre. Bürger voulait peindre dans

ses ballades des caractères individuels, Schiller des personnages qui exprimassent des tendances idéales. Gœthe n'élevait pas si haut son ambition; nulle part il n'embrasse une de ces vastes actions où les caractères puissent être développés, où les idées se déploient avec abondance; il ne prend, au contraire, que le moment décisif ou de courts moments d'une action qui s'accomplit; il concentre toute son attention sur le point qu'il a choisi et ces instants rapides, ces scènes fugitives de la vie réelle ou du monde fantastique, il met tout son art à les peindre avec une précision expressive, avec une science consommée des attitudes et des mouvements de la nature.

L'obligation que Gœthe s'impose de chercher des sujets dans ses souvenirs ou dans ses lectures, pour rivaliser de fécondité poétique avec Schiller et pour fournir des matériaux aux *Heures*, ne le détourne pas néanmoins de son ancienne manière de composer. Tout en faisant sur lui-même un effort qui ne lui est pas habituel, en se condamnant pour la première fois à devancer par la volonté l'heure de l'inspiration et de l'exécution poétique, il revient naturellement aux habitudes de toute sa vie, à la poésie personnelle et intime, à l'expression de ce qu'il a senti et vu, chaque fois qu'il se produit auprès de lui un événement qui le touche, qui met en branle sa sensibilité ou son imagination. Même en y regardant de près, quoique ses ballades soient en général des poésies impersonnelles en apparence, on y retrouverait encore quelque chose de lui, le souvenir des légendes qui l'avaient ému et

charmé dans son enfance. Les images qu'il y évoque n'étaient pas pour lui des inconnues ; ainsi qu'il le dit à Eckermann, elles flottaient devant ses yeux depuis longtemps, avant qu'il leur eût donné un corps par la parole. Il ne les créait pas de toutes pièces, par un effort de sa pensée ; il lui suffisait de regarder dans sa mémoire pour y retrouver leurs formes indécises au fond de son esprit.

Mais le sentiment personnel, qui est l'âme de la poésie de Gœthe, reparaît avec bien plus de force dans la belle élégie, contemporaine des ballades, que le poëte composa en Suisse et que lui inspira la mort de Christiane Neumann jeune actrice restée orpheline à quatorze ans, élevée sous ses yeux, par ses soins, et frappé à dix-neuf ans d'une maladie mortelle après avoir épousé l'acteur Becker. Gœthe donne pour cadre à ses regrets ses impressions de voyage ; il suppose que Christiane lui apparaît sur un sentier escarpé de la Suisse pour lui rappeler tous les conseils qu'il a donnés, toute l'amitié qu'il a témoignée à la pauvre orpheline en la formant pour le théâtre ; alors il comprend qu'elle est morte et ses regrets éclatent. Il la revoit encore dans le rôle d'Arthur qu'elle avait joué pour une représentation du *Roi Jean* de Shakspeare ; il se souvient de l'émotion que lui a causée la perfection du jeu de son élève, il se rappelle qu'il n'a pu retenir ses larmes lorsqu'il a entendu sortir de cette bouche émue les supplications de l'enfant auquel Hubert va crever les yeux. Il se laisse aller à la douleur que lui cause la perte irréparable d'une personne si aimable

et d'une actrice si distinguée, aux regrets qu'éprouvent toujours les personnes plus âgées, lorsqu'elles voient mourir des jeunes gens qui devaient leur survivre. *Sunt lacrymæ rerum*. Il y a de l'art dans cette élégie d'*Euphrosyne*, mais il y a aussi des larmes. Là encore, comme nous l'avons vu si souvent chez Gœthe, l'homme perce sous le poëte et la profondeur du sentiment donne à la poésie quelque chose d'attendri et de pénétrant. Que de mélancolie et que de tristesse dans ces paroles ! « Tu ne l'entendras plus la voix de l'élève adorée que tu formas bien jeune encore aux accents des douleurs de l'amour. » Gœthe n'entendra plus, il est vrai, cette voix si chère; mais il ressuscite Christiane Neumann, il l'arrache à l'oubli et lui rend en immortalité ce que la mort lui a pris.

## III

L'amitié de Gœthe et de Schiller si féconde ne porta nulle part plus de fruits qu'au théâtre. C'est surtout le théâtre qui rapproche ces deux noms dans la reconnaissance et dans l'admiration de l'Allemagne. Leur séjour à Weimar et leurs efforts communs rappellent aux Allemands le plus beau temps de l'art dramatique dans leur pays. Avant Gœthe, le théâtre du grand-duché existait à peine. La salle de spectacle avait été brûlée en 1774. Il y eut cependant beaucoup de représentations, pendant les premières années que le poëte

passa à la cour de Weimar, mais rien qui ressemblât à l'organisation d'un théâtre régulier. L'hiver dans une aile du château ducal; l'été, en plein air, à Ettersburg, à Tiefurt, au Belvédère, on jouait des drames, des opéras, des ballets. Les acteurs qui figuraient dans ces pièces appartenaient à la plus noble société. On comptait parmi eux la grande-duchesse Amélie, Charles-Auguste, le prince Constantin, Gœthe lui-même. C'est ainsi qu'*Iphigénie* fut représentée pour la première fois, sous sa forme primitive, en prose. Gœthe y jouait le rôle d'Oreste et Corona Schrœter celui d'Iphigénie.

Un tel théâtre, pur théâtre d'amateurs, sans autre public qu'un public choisi et trié, où l'on remplaçait souvent les pièces par des charades, n'avait en réalité d'autre valeur que celle d'un divertissement agréable, élégant, que se donnaient à eux-mêmes des esprits cultivés. En 1790, la salle de spectacle fut reconstruite, ce qui permit de réunir à Weimar une troupe d'acteurs véritables, en mesure de se composer un répertoire et d'affronter le grand public. Charles-Auguste pria Gœthe de se charger de la direction du théâtre ainsi réorganisé et lui laissa sur toutes choses une autorité absolue. Comme on devait s'y attendre, Gœthe saisit l'occasion d'appliquer sur la scène ses idées favorites, de mettre en pratique les théories qu'il expose dans *Wilhelm Meister*. Pour lui le théâtre devient une école de goût et de saines doctrines littéraires, destinée à éclairer ses compatriotes, à répandre parmi eux le sentiment et l'intelligence du beau. Aussi réclamait-il l'autorité d'un maître qui se croit en possession des

vrais principes, qui n'entend pas qu'on discute ce qu'il enseigne et qui donne des leçons du haut d'une chaire. Il n'admettait point sur le théâtre le contrôle de l'opinion, il n'acceptait pas le public comme un juge. A ses yeux, le véritable juge, ce n'était pas la foule ignorante, c'était lui-même avec l'étendue de sa science et la sûreté de son goût. Bien loin de craindre, comme le font d'ordinaire les directeurs de théâtre, le mécontentement de la foule, il ne tenait pas plus compte de ses critiques que de ses applaudissements. Que lui importait de satisfaire des gens auxquels il ne reconnaissait même pas le droit d'exprimer une opinion sur des choses qu'il connaissait mieux qu'eux.

Il n'était même pas retenu par la crainte de voir la salle se vider et les recettes disparaître. Il entendait diriger non une entreprise financière, mais une école de bon goût et de saine littérature. Pourvu que les droits de l'art fussent satisfaits, le public devait se tenir pour édifié sur la valeur des pièces qu'on représentait devant lui. Gœthe inaugurait ainsi une sorte de domination qu'on pourrait appeler la tyrannie de l'art. Au nom de l'art qu'il est censé représenter, dont il protége les droits, il défend toute manifestation qui troublerait l'enseignement donné par lui au public. Bœttiger ayant annoncé un article critique sur sa direction, il déclara qu'il se retirerait si l'article paraissait. Les étudiants d'Iéna, qui formaient la partie la plus indépendante du public, s'étant permis un jour quelques manifestations tumultueuses, Gœthe se leva au milieu du parterre

pour annoncer à haute voix qu'il allait faire arrêter par les hussards de garde à la porte du théâtre tous ceux qui troubleraient l'ordre. Une autre fois, pendant une représentation de l'*Alarcon* de Schlegel, quelques applaudissements éclatèrent ; mais comme l'œuvre ne plaisait pas au gros des spectateurs, dans d'autres parties de la salle on se mit à rire pour protester. Gœthe se leva encore et dit tout haut : Que personne ne rie ici ! Avec les comédiens il ne se montrait pas moins sévère qu'avec le public. Il faisait mettre des sentinelles à la porte des actrices pour qu'elles ne fussent pas dérangées par des visites au moment des représentations, il faisait arrêter les acteurs récalcitrants et un jour Becker refusant de jouer un rôle secondaire dans le *Camp de Wallenstein*, il déclara qu'à défaut de Becker il jouerait le rôle lui-même.

Un théâtre sur lequel le public a si peu de prise, où le directeur fait la loi au public au lieu de chercher à lui plaire, ne ressemble en rien à un théâtre national, né des besoins du peuple, destiné à exprimer les sentiments, à peindre les mœurs d'un pays et d'une époque. Il ne sort pas des entrailles populaires, il ne s'adresse pas à la foule. C'est une école de littérature fondée à dessin par des personnes qui ne s'inspirent pas du goût public, mais qui prétendent, au contraire, le former et le diriger ; c'est une œuvre d'art qu'on propose comme un modèle à la génération présente.

On comprend quelles espérances fit naître dans l'esprit de Gœthe le voisinage de Schiller, combien il désira que ce noble esprit pût contribuer à ennoblir et à enri-

chir le théâtre de Weimar. Au commencement de leur liaison, Schiller se trouvait hors d'état de répondre aux sollicitations de son nouvel ami ; après *Don Carlos*, sa dernière œuvre dramatique, il cherchait sa voie sans l'avoir encore définitivement trouvée. Il s'éloignait évidemment des productions violentes de sa jeunesse, mais il ne savait pas nettement vers quelles routes nouvelles se porterait l'activité de son esprit. Il hésitait et s'interrogeait lui-même avec sa sincérité habituelle. Enfin il crut trouver un sujet dramatique parmi les études d'histoire que lui imposaient ses fonctions de professeur à l'université d'Iéna et travailla à tirer de la guerre de Trente ans les matériaux d'un drame. L'enfantement fut laborieux ; l'abondance des matières embarrassait le consciencieux écrivain. Tout n'était-il pas important dans ce grand épisode de l'histoire nationale de l'Allemagne? Comment choisir entre tant de détails d'un égal intérêt ? Gœthe vint à son secours, l'engagea d'abord à diviser son sujet en deux parties, à en tirer deux pièces au lieu d'une ; puis quand la séparation fut faite et le plan arrêté, il le pressa énergiquement de se mettre à l'œuvre pour ne pas laisser l'inspiration se refroidir. Chaque fois que Gœthe allait à Iéna, il entendait la lecture de quelques fragments de *Wallenstein* et encourageait son ami. Une circonstance favorable lui permit de fixer en quelque sorte une date pour la première représentation de la pièce et de ne plus laisser de répit à Schiller. Le théâtre de Weimar venait d'être restauré par l'architecte Thouret. On voulait inaugurer la nouvelle salle par une représentation extra-

ordinaire et l'on attendait *Wallenstein*. « Gœthe ne m'a pas laissé un seul instant de repos, » écrit Schiller à son ami Kœrner. En effet, le 21 septembre 1798, Gœthe s'installait à Iéna jusqu'à ce que le Prélude (*Vorspiel*) de la pièce qui devait être représentée d'abord séparément fût achevé. Et ce ne sont pas seulement des conseils qu'il donne à son ami ; il lui offre un concours réel, en travaillant pour lui, avec lui ; il compose les premiers vers de la chanson des soldats qui termine le *Camp de Wallenstein*, il lui envoie un vieux volume du Père Abraham à Sancta Clara dont Schiller tirera presque mot pour mot le célèbre sermon du capucin. Enfin de sa personne il organise et surveille les répétitions. Sans sa fermeté et son activité, la représentation tarderait encore. Les rôles sont déjà distribués et appris par cœur, quand Schiller, assailli de scrupules tardifs voudrait encore changer quelques vers, améliorer certaines parties. Plus tard, répond Gœthe, pour l'impression vous ferez ce que vous voudrez. Mais en ce moment il faut jouer la pièce tout de suite sans un jour de retard. Le 12 octobre 1798, on jouait, en effet, le *Camp de Wallenstein* en un acte, simple prélude de l'œuvre entière.

Le mois suivant, du 11 au 28 novembre, Gœthe retourne à Iéna afin de presser son ami et d'obtenir le prochain achèvement des *Piccolomini* que le public de Weimar attend avec impatience. Le 24 décembre, Schiller annonce que cette seconde partie du drame est terminée, mais il n'envoie pas encore le manuscrit, il corrige et retouche. Cependant le temps presse. L'ac-

teur Iffland a besoin de recevoir et de distribuer les rôles. Gœthe envoie à Iéna un messager avec cet avertissement laconique : « Le porteur de ce billet représente un détachement de hussards qui a reçu l'ordre de s'emparer, par tous les moyens possibles, des deux Piccolomini père et fils, dût-il les rapporter par morceaux s'il ne peut se rendre complétement maître de leurs personnes. » Le 30 janvier la représentation tant attendue a lieu. La trilogie cependant n'est point complète. Il reste à composer la *Mort de Wallenstein*. C'est pour Gœthe l'occasion d'un nouveau voyage à Weimar et de nouvelles instances auprès de Schiller. Il ne laisse respirer celui-ci que le jour où l'on a pu enfin organiser une représentation générale de l'œuvre entière, en jouant le 15 avril le *Camp de Wallenstein*, le 17 du même mois les *Piccolomini*, le 20 la *Mort de Wallenstein*[1].

Ce fut une grande époque pour le théâtre de Weimar, pour la scène allemande, que celle où le monstre *Wallensteinien*, ainsi que l'appelaient les deux amis, fit son apparition en public. Ces peintures de l'histoire nationale, cette gradation savante du drame qui mettait d'abord sous les yeux l'agitation d'un camp et les détails familiers de la vie du soldat, avant de nous introduire dans le conseil des chefs, cette habile résurrection de la vieille Allemagne, le souffle généreux qui anime l'ensemble de l'œuvre, la poésie qui éclaire la gravité de l'histoire, la création romanesque, mais sé-

[1] On trouvera tous ces détails dans le savant et intéressant commentaire que M. Saint-René Taillandier a donné de la correspondance entre Gœthe et Schiller.]

duisante des caractères de Thécla et de Max Piccolomini charmèrent les imaginations et provoquèrent une explosion d'enthousiasme. « Le *Wallenstein* de Schiller est si grand, disait Gœthe à Eckermann, qu'on ne reverra jamais rien de semblable. » Au besoin, du reste, si le succès avait été douteux, Gœthe se chargeait de le faire naître, et, par un artifice fort étranger à ses habitudes, que l'amitié et l'amour de l'art pouvaient seuls excuser à ses yeux, il avait préparé, avant que la pièce fût jouée, un compte rendu fort élogieux de la représentation.

Une œuvre aussi noble, d'un caractère aussi élevé que *Wallenstein*, une tragédie qui transportait les esprits dans une sphère supérieure à la vie bourgeoise, ainsi que l'annonce le prologue même de la pièce, répondait aux intentions littéraires de Gœthe, au désir qu'il éprouvait d'épurer le goût du public, d'inspirer à la foule le sentiment du beau. Le directeur de théâtre y trouvait aussi son compte. C'était pour lui une excellente occasion de créer une école de comédiens qu'on habituerait ainsi à un jeu sévère et délicat. Aussitôt Gœthe voulut profiter des bonnes dispositions du public pour former, à l'usage de son théâtre, un répertoire composé de pièces choisies ; avec l'aide de Schiller, il songea à rassembler les meilleures pièces allemandes et à les arranger pour la scène en les remaniant d'après des principes déterminés. Les deux amis offrirent même au libraire Unger de lui fournir chaque année dix pièces qui seraient revues et modifiées par eux. En même temps, ils cherchaient dans les théâtres étran-

gers ce qu'il y avait de plus propre à développer chez les spectateurs le sentiment esthétique. Leurs tendances idéalistes devaient les ramener naturellement vers la scène la plus sévère et la plus délicate qu'il y ait eu dans le monde moderne, vers le théâtre qui convient le mieux à une société cultivée, où l'action se dégage le plus des circonstances vulgaires, où triomphent le mieux les idées générales, où les acteurs se préoccupent le moins de parler aux yeux pourvu qu'ils peignent l'état des âmes et les combats intérieurs de la passion. Autrefois, on avait reproché en Allemagne à la tragédie française de trop s'éloigner de la nature. Mais Gœthe commençait à se lasser de l'excès du naturel et de la vulgarité qui, sous prétexte de reproduire la vie réelle, dominaient sur la scène allemande. D'ailleurs, il ne s'agissait plus, comme au temps de Lessing et de la *Dramaturgie*, de délivrer la patrie du joug de la France. Le temps était venu de remettre en lumière des mérites que Gœthe estimait depuis sa jeunesse, mais que l'expérience lui rendait encore plus chers. La scène française offrait maintenant à l'Allemagne des modèles utiles. Il y régnait une régularité décente, un sentiment exquis de toutes les délicatesses de la pensée, une élévation soutenue, une égalité de ton qui en excluait le mélange des genres, le rapprochement du tragique et du bouffon. C'étaient là précisément les qualités choisies qui manquaient à la scène allemande, et que Gœthe essayait d'y naturaliser. Aussi entreprit-il de traduire le *Mahomet*, puis le *Tancrède* de Voltaire, tandis que Schiller traduisait *Phèdre*. Seu-

lement, comme la tragédie française avait été discréditée en Allemagne par la polémique de la *Dramaturgie*, il fallait la remettre habilement en honneur, expliquer pourquoi, dans quelle mesure on y revenait. Ce fut Schiller qui se chargea d'exposer ces idées au public, dans une pièce de vers adressée à Gœthe.

« L'art, disait-il, menace de disparaître du théâtre : l'imagination réclame son empire sauvage, elle veut embrasser la scène comme le monde; elle mêle le trivial et le sublime. Chez le Franc seul, l'art pouvait se trouver encore, bien qu'il n'en ait jamais atteint la pure et idéale beauté. Il le tient étroitement enfermé dans d'immuables limites où nul écart n'est possible.

« Pour lui, la scène est une enceinte sacrée; les accents négligés et rudes de la nature sont bannis de son domaine solennel; là, chez lui, la parole même s'élève jusqu'au chant; c'est l'empire de l'harmonie et de la beauté. Les membres de l'édifice se combinent entre eux dans une noble ordonnance; l'ensemble se développe sous la forme d'un temple imposant, où le mouvement même emprunte son charme à la danse.

« Certes, le Franc ne saurait nous servir de modèle; on n'entend point parler dans son art un esprit vivant, un sens droit, qui n'apprécie que le vrai, dédaigne les gestes pompeux de la fausse dignité. Il doit seulement nous être un guide vers le mieux; qu'il vienne, comme un esprit qui a quitté ce monde, purifier la scène souvent profanée, pour en faire le digne séjour de l'antique Melpomène. »

On voit bien, d'après les paroles de Schiller, d'après les idées fréquemment exprimées dans *Wilhelm Meister*, d'après la correspondance des deux poëtes, ce qu'ils veulent l'un et l'autre. Ils conçoivent l'idée d'un répertoire éclectique où toutes les grandes formes de l'art seront admises, où Shakspeare rencontrera Voltaire et Racine, où le *Cid* et *Mithridate* auront leur place à côté de *Roméo et Juliette*, et des tragédies de Caldéron. On entreprendra ainsi l'éducation du public, on formera son goût, on le détachera du vulgaire, du plat, du prétentieux, on lui inspirera l'amour et le sentiment des belles choses. Ce sera une école pour les comédiens eux-mêmes qui recevront des leçons de noblesse et de dignité. A cet égard, Gœthe poussait si loin le souci des convenances, qu'il interdisait aux acteurs du théâtre de Weimar de tourner le dos au public de la scène, quelles que fussent les exigences de leur rôle. Tous ces projets ont quelque chose de chimérique, comme l'ont fait remarquer avec beaucoup de raison Devrient, dans son *Histoire du théâtre allemand*, et Lewes, dans sa *Biographie de Gœthe*. Il n'y a pas de véritable profit pour l'art à imposer aux acteurs une consigne qui enchaîne la liberté de leurs mouvements. En admettant même qu'on obtienne des comédiens une obéissance militaire, le public échappe à une direction aussi précise et aussi manifeste. Son goût ne se forme guère par ordre. On ne voit pas souvent le théâtre exercer une influence réelle sur les mœurs. Ce sont plutôt les mœurs qui influent sur le théâtre. Mais, si chimériques qu'aient été leurs espérances, Gœthe et Schiller

pouvaient-ils tenter une autre entreprise que celle qu'ils tentèrent à Weimar? Pouvaient-ils fonder un grand théâtre, un théâtre populaire sans les ressources d'une grande ville et d'un nombreux public? Bien loin de disposer de cette immense population de Paris et de Londres, pour laquelle écrivaient Molière et Shakspeare, ils ne s'adressaient qu'aux habitants d'une petite ville de sept mille âmes. Ils ne conservaient donc aucune illusion sur la portée de leur entreprise; ils savaient bien qu'ils ne parlaient point à la foule, mais à un public très-limité. Quoi de plus légitime alors que de ne pas prétendre aux bruyants succès qui enflamment les assemblées nombreuses, d'aspirer à un rôle à la fois plus modeste et plus élevé, en créant simplement sur une scène que la force des choses rendait plus littéraire que dramatique, une école de bon goût et de saine littérature, où ne se joueraient que des pièces choisies, où se formeraient des comédiens destinés à répandre en Allemagne le sens délicat du beau, une sorte de conservatoire dramatique, analogue à celui que nous entretenons pour les œuvres musicales, un diminutif de ce qu'a été longtemps chez nous le Théâtre-Français!

Après tout, nul ne dira que cette tentative ait été vaine, puisque, sans parler de la *Pucelle d'Orléans*, jouée d'abord sur une autre scène, il en sortit *Wallenstein*, la *Fiancée de Messine*, et surtout *Guillaume Tell*. Pour la composition de cette dernière pièce, Gœthe aida son ami, comme il avait travaillé à l'achèvement de *Wallenstein*. Ce fut lui d'abord qui fournit

le sujet, après y avoir pensé pour son propre compte. Dans un voyage entrepris en Suisse, pendant l'année 1797, il avait conçu l'idée de tirer de la légende de Guillaume Tell le motif d'un poëme épique qui eût servi de cadre naturel aux impressions et aux souvenirs du voyageur. N'ayant pas mis ce projet à exécution, l'ayant laissé comme tant d'autres sommeiller au fond de son esprit, il abandonna tous ses matériaux à Schiller avec un parfait détachement de tout amour-propre d'auteur, il prit même un plaisir amical et littéraire à faire revivre, sous les yeux d'un homme qui ne connaissait pas les paysages alpestres, les grandes et sauvages beautés des montagnes helvétiques. On reconnaît l'intervention de Gœthe dans la composition de la pièce à un premier signe manifeste, à la conception du caractère de Guillaume Tell, qui n'est pas peint comme un patriote, mais simplement comme un homme de cœur et un honnête père de famille, qui n'obéit point à des considérations politiques, mais à des sentiments purement humains, à de simples devoirs de famille. C'est ainsi déjà que Gœthe avait présenté, avec des différences que nous avons indiquées en leur temps, le caractère d'Egmont. Mais un autre indice plus sûr encore dénoncerait sa collaboration, lors même qu'il ne nous en aurait pas fait la confidence. C'est la fraîcheur et le pittoresque des descriptions, c'est la couleur locale répandue sur toute l'œuvre. Schiller ne peindrait pas la Suisse avec tant de vérité et des traits si justes, s'il ne l'avait pas vue par les yeux de son ami. Voici,

du reste, comment Gœthe expliquait à Eckermann la part qu'il avait prise à la composition de *Guillaume Tell :*

« Je visitai pour la seconde fois, en 1797, les petits cantons et le lac des Quatre-Cantons. Cette ravissante, splendide et grandiose nature fit encore sur moi tant d'impression que j'eus le désir de peindre dans un poëme les richesses variées d'un si incomparable paysage. Mais, pour donner à ma peinture plus d'intérêt, plus de vie, je pensai qu'il fallait mettre sur cette terre si remarquable des figures humaines également remarquables ; la légende de Tell me parut être tout à fait ce que je désirais..... J'étais tout rempli de ce beau sujet et déjà j'amassais peu à peu mes hexamètres. Je voyais le lac à la lueur paisible de la lune et, dans les profondeurs des montagnes, brillait une brume étincelante ; je le voyais aussi le matin, sous le ravissant éclat du soleil levant ; dans les bois, dans les prairies, tout était vie et bonheur ; puis je peignais, par un temps d'orage, une tempête qui s'élance des ravins et se jette sur les eaux. Je n'avais pas oublié non plus les nuits silencieuses et les réunions secrètes sur les ponts et sur les étroits passages des précipices. Je racontai tous mes plans à Schiller, et son esprit organisait en drame mes paysages et mes personnages. Puis, comme j'avais d'autres choses à faire, et comme l'exécution de mes projets se remettait toujours, j'abandonnai entièrement mes sujets à Schiller, qui écrivit alors son admirable poëme. »

La représentation de *Guillaume Tell* marqua l'apogée

du théâtre de Weimar. On ne s'était pas encore élevé aussi haut auparavant. On ne devait pas s'élever davantage plus tard. Comme dans *Wallenstein*, comme dans *Marie Stuart*, mais avec plus de liberté et plus de force, en artiste arrivé au plus complet développement de son génie, Schiller avait suivi le conseil général que Gœthe ne cessait de lui donner, depuis le commencement de leur liaison. Au lieu de réaliser l'idéal, ainsi qu'il l'avait fait dans *Don Carlos*, au lieu de concevoir des personnages *a priori*, en dehors de toute réalité, et d'essayer ensuite de les faire vivre sur la scène par un laborieux effet d'imagination, il avait au contraire idéalisé le réel en prenant un point de départ assuré dans les faits de l'histoire ou dans les récits de la légende. C'est Gœthe qui l'avait guéri de sa funeste tendance à tirer ses sujets des rêveries vagues de son cerveau, qui l'avait ramené à l'étude si nécessaire de la réalité vivante ou de la réalité historique. Mais Gœthe à son tour n'allait-il pas être stimulé par l'exemple de la fécondité de son ami? Son ancienne activité dramatique était-elle épuisée? Pendant que Schiller écrivait si assidûment et si heureusement pour le théâtre national, n'allait-il pas, lui aussi, apporter sa pierre au monument? Il travaillait, en effet, à un drame; en secret, silencieusement suivant ses habitudes, il méditait et composait une œuvre qui vaut la peine d'être étudiée. On y reconnaîtra l'esprit qui présidait à la direction générale du théâtre de Weimar.

## IV

Il s'agit de la *Fille naturelle* que Gœthe préparait depuis le mois de décembre 1799, qu'il se décida à faire jouer le 2 avril 1803, qui ne devait être que le commencement d'une trilogie, mais dont la suite ne parut jamais. Le sujet en est tiré d'un livre curieux, plein de détails romanesques, publié en France dans le courant de l'année 1798, sous le titre de *Mémoires historiques de Stéphanie-Louise de Bourbon-Conti*, écrits par elle-même. L'auteur de ces Mémoires se prétend fille naturelle du duc de Bourbon et de la duchesse Mazarin. Elle raconte qu'élevée secrètement, elle avait été l'objet de la plus vive tendresse de la part de son père, tandis que la duchesse, rougissant du souvenir d'une faute, craignant qu'on ne lui reprochât la naissance de cette enfant, ne la voyait que de loin en loin, avec toute la prudence nécessaire pour dépister les soupçons. Désignée sous le nom de comtesse de Mont-Cair-Zain, installée d'abord dans une maison particulière, puis dans un magnifique hôtel, elle recevait du duc de Bourbon les soins les plus tendres. Une gouvernante de confiance était chargée de son éducation ; Rousseau lui-même, ami de son père, la visitait quelquefois et la faisait élever d'après les principes de l'*Émile*, en ayant soin de développer son corps en même temps que son esprit, en exigeant que ses études commençantes fussent interrompues par de fréquents exer-

cices physiques. Toute jeune, la comtesse de Mont-Cair-Zain jouait avec des garçons, grimpait aux arbres comme eux, faisait des armes, montait à cheval. Son père qui l'adorait l'avait menée à Versailles et avait obtenu pour elle le cordon bleu avec la promesse qu'elle serait légitimée et reconnue comme princesse du sang. Elle prétend même que le jour de la cérémonie était fixé. Mais, suivant elle, cette reconnaissance publique effrayait deux personnes, sa mère d'abord qui craignait qu'en la voyant un jour à la cour, on ne cherchât et on ne découvrît de qui elle était fille, et plus encore son frère, le comte de la Marche, que le duc de Bourbon n'aimait ni n'estimait guère, qui voyait avec jalousie l'affection croissante de son père pour cette fille naturelle et redoutait qu'on ne le dépouillât lui-même au profit de sa sœur.

D'après les *Mémoires*, ces deux ennemis que lui faisait la tendresse du duc de Bourbon trop publiquement manifestée s'entendirent pour corrompre la gouvernante de la jeune personne. Au moment où l'on préparait la cérémonie de sa légitimation, où son père venait de commander de magnifiques parures, madame Delorme (c'était le nom de la gouvernante) reçut une grosse somme d'argent pour la faire disparaître. On l'attira hors de chez elle sous prétexte de la mener chez sa mère; puis lorsqu'elle fut en chaise de poste on la conduisit jusqu'à Lons-le-Saulnier, afin de dépister toutes les recherches et d'empêcher que le duc de Bourbon la découvrît. Elle raconte que, pendant la route, pour calmer les accès de désespoir auxquels elle s'abandon-

nait, on prétendait n'agir que par ordre de son père qui la punissait ainsi d'avoir révélé le projet qu'il avait eu de la reconnaître publiquement. On ajoutait même que, par suite de cette indiscrétion, son père était tombé en disgrâce, avait été exilé et ne pouvait en aucune manière communiquer avec elle. Mademoiselle de Bourbon-Conti trouva d'abord une sorte d'asile et de refuge protecteur dans un couvent où madame Delorme l'avait conduite. Mais là le secret de sa naissance commençait à transpirer, ses compagnes remarquaient les bijoux de prix qu'elle avait continué à porter, les portraits enrichis de diamants de son père et de sa mère; elle-même laissait échapper des lambeaux de confidences. On craignit que la vérité tout entière ne se révélât et on la fit sortir du couvent par ruse en lui annonçant que madame Delorme, malade à Lons-le-Saulnier, réclamait sa présence et ses soins. Dans cette nouvelle résidence, quoiqu'elle n'eût pas encore douze ans, elle prétend qu'on lui fit épouser malgré elle, en l'endormant au moyen de breuvages, un habitant du pays très-vulgaire et très-grossier, qu'on avait sans doute payé pour qu'il jouât le rôle odieux de mari d'une enfant sans défense. Suivant elle, elle serait née en 1762 et on l'aurait mariée au commencement de 1774. Voici le portrait assez piquant qu'elle nous a laissé de ce mari qui ne le fut jamais que de nom :

« Qu'on se figure un petit homme gris et court, d'une taille à peu près semblable à celle dont Scarron gratifie *Ragotin* dans son *Roman comique;* une de ces figures basanées qui, quoique entre deux âges ne

vieillissent plus ; une peau huileuse, de couleur de cire, de petits yeux gris dépourvus de paupières et ombragés par des sourcils larges et touffus qui se joignent sur le nez et s'élèvent sur le front à la moindre parole ; un regard oblique, sans vivacité, sans expression, mais non sans méchanceté, un nez aquilin qui, malgré son énorme capacité, ne peut contenir la provision de tabac qu'on y entasse ; de grosses lèvres de garance qui, en s'ouvrant, laissent apercevoir des dents sales, odorantes et couleur de girofle ; une bouche dont le parfum fait reculer à l'instant l'imprudent qui s'en ose approcher ; une mâchoire lourde et avancée qui, comme celle des lapins, n'a d'action qu'à sa partie antérieure..... Montrez ce portrait à un habitant de Cousance ou de Lons-le-Saulnier, et il s'écriera en se bouchant le nez et en faisant la grimace : C'est M. B..... Courtes-Cuisses. Mais qu'était-ce encore que ce physique en comparaison du moral? »

Alors commence pour la jeune princesse une série de douloureuses tribulations. Le mariage n'est que prononcé ; il ne se consomme pas. La mariée refuse d'entretenir avec son mari aucune relation, et continue à se considérer comme une princesse du sang, non comme la femme d'un bourgeois obscur. Celui-ci se venge en faisant subir à l'enfant, qu'un odieux marché remet entre ses mains, les traitements les plus durs, en l'accablant de travail, comme une servante, en lui refusant la nourriture et le repos nécessaires à la réparation de ses forces. Pendant ce temps on faisait croire à son père

qu'elle était morte d'une chute de cheval dans une partie de chasse, que son corps traîné par l'animal emporté avait été mis en lambeaux, on le suppliait de ne pas jeter les yeux sur ces tristes restes qui ne lui présenteraient que les traits mutilés et méconnaissables d'une enfant chérie, on simulait de fausses funérailles et l'on fabriquait à Viroflay un faux acte de décès dont aucune mention ne figure sur les registres de la paroisse. Le malheureux duc de Bourbon pleurait sa fille et mourait bientôt lui-même, peut-être du chagrin de l'avoir perdue. Toutes ces perfidies avaient été plus tard révélées à la princesse par madame Delorme qui, avant de mourir, en avait fait l'aveu partiel et par un ami de cette dame dont le témoignage complétait les confidences de la mourante.

Après beaucoup de tentatives infructueuses, la malheureuse victime réussit enfin à s'échapper des mains de son mari et à se réfugier dans la capitale. Là elle démontrait, pièces en mains, la fausseté de son acte de décès, elle demandait que son mariage fût annulé, elle réclamait son rang à la cour et invoquait la protection de la famille royale. Elle raconte dans ses Mémoires, que le comte de Provence qui l'avait vue enfant chez son père et le roi Louis XVI la reçurent avec bonté, qu'on lui promit même une pension de 12,000 livres et la surintendance de la maison des enfants de France. Malheureusement pour elle la Révolution emporta toutes ses espérances. Monsieur émigra, le roi fut enfermé après la journée du 10 août, pendant laquelle elle prétend avoir pris un fusil et combattu aux Tuile-

ries. Elle demanda ensuite à partager la captivité de la reine, puis celle de madame Royale, mais sans y réussir, et ses Mémoires s'arrêtent au moment où épuisée, dépourvue de ressources, presque toujours malade, elles désespérait d'obtenir justice du nouveau gouvernement de son pays. D'après le témoignage de Varnhagen d'Ense, on la retrouve un peu plus tard à Berlin, où la société allemande était frappée de sa ressemblance avec la famille des Bourbons, où elle étonnait tout le monde par la facilité avec laquelle elle déployait à volonté les qualités d'un homme ou celle d'une femme, un jour tirant au pistolet, faisant des armes ou montant un cheval fougueux, le lendemain travaillant avec des doigts de fée aux ouvrages d'aiguille les plus délicats. Les uns disent qu'elle mourut en Russie, les autrer la font mourir a Orléans en 1825[1].

Telle est l'étrange destinée qui intéressa Gœthe et lui inspira l'idée d'une trilogie. Les aventures vraies ou imaginaires de Stéphanie-Louise de Bourbon-Conti piquaient sa curiosité en lui offrant l'attrait d'une énigme à deviner, d'un mystère à éclaircir. Nous savons qu'il aimait ces sujets romanesques où l'histoire se mêle à la fiction, où la sagacité de l'auteur s'exerce en démêlant le vrai du faux, en saisissant les rapports de la réalité et de la légende. Nous l'avons vu en Sicile chercher des renseignements sur la douteuse origine de Cagliostro, et mettre en scène dans le *Grand Cophte*,

[1] M. X. Marmier a donné le premier, dans ses *Études sur Gœthe*, une analyse très-fidèle et très-intéressante des Mémoires de la princesse de Bourbon-Conti.

ce personnage légendaire en même temps que les autres acteurs, non moins mystérieux, de la ténébreuse affaire du collier. Seulement, dans le *Grand Cophte*, on peut reprocher à Gœthe d'être resté trop près de l'histoire, de rappeler d'une manière trop exacte les incidents d'un procès célèbre, sans cependant reproduire tout ce qu'il y avait de terrible dans la réalité. Ici, au contraire, les tendances idéalistes du poëte s'accusent davantage. On voit que, pour épurer le goût du public, peur donner à la scène de Weimar le caractère le plus noble et le plus élevé, il cherche le côté poétique bien plutôt que le côté réel de son sujet. Les Mémoires de la princesse ne lui servent que de point de départ. Il s'éloigne bien vite de ce fond réel pour entrer dans le domaine de l'imagination. Il y avait là de sa part évidemment un parti pris, une résolution arrêtée de se conformer, pour le dessin général de son drame, à l'idée qu'il faisait dominer dans la direction du théâtre de Weimar.

Il voulait, en effet, composer, soit avec les pièces des théâtres étrangers, soit avec des pièces allemandes anciennes ou nouvelles, un répertoire qui offrirait aux spectateurs une série de scènes idéales, qui leur ferait prendre en dégoût, comme indigne de l'art, la représentation trop crue de la réalité, et développerait chez eux le sentiment esthétique, en les familiarisant avec les spectacles nobles. Aussi, dans la conception générale de la *Fille naturelle* s'écarte-t-il singulièrement des Mémoires auxquels il emprunte son sujet. Il transforme, par exemple, les physionomies histori-

ques en personnages philosophiques et abstraits, destinés à devenir des types. Au lieu de nous représenter le roi sous les traits de Louis XV, comme le fait la princesse Stéphanie, il compose une sorte de monarque idéal qui tiend le milieu entre Louis XV et Louis XVI, plus rapproché cependant de Louis XVI et auquel il attribue, par conséquent, des vertus domestiques plutôt que des vertus royales. Du prince de Bourbon-Conti, que les Mémoires peignent simplement comme un père tendre et aveugle, il fait un personnage politique, un chef d'opposition, un sorte de Philippe-Égalité qui prétend défendre les droits du peuple contre la monarchie. L'héroïne du récit se transforme elle-même sous la baguette de Gœthe. Ce n'est plus une enfant de dix ans qui subit son sort, sans pouvoir y résister, c'est une jeune fille de dix-huit ans, responsable de ses actions et dirigeant jusqu'à un certain point sa destinée, que le poëte met sous nos yeux.

Mais la tendance idéale et poétique de Gœthe se manifeste surtout dans la conception des caractères malhonnêtes. On dirait qu'il a peur de nous présenter le vice dans sa triste nudité. Il ne fera point, par exemple, de madame Delorme une femme artificieuse et uniquement occupée de ses intérêts, telle qu'elle était en réalité, d'après les Mémoires ; il veut la représenter au contraire comme une personne sensible, qu'une puissance à laquelle elle ne peut désobéir charge d'une mission cruelle, qui s'acquitte de ce devoir douloureux avec délicatesse, qui cherche à épargner des souffrances à sa jeune élève et qui reste auprès d'elle non pour exploiter

son malheur, mais au contraire pour la préserver de dangers plus grands, au besoin même pour la préserver de la mort. Le mari de la princesse, le procureur grossier dont les Mémoires nous racontent mille traits d'avarice et de brutalité, nous apparaît dans la pièce de Gœthe, sous les traits d'un jeune homme, plein de noblesse et de générosité, qui offre sa main à mademoiselle de Bourbon-Conti, avec les intentions les plus pures, par dévouement, sans exercer sur elle aucune violence, uniquement afin de l'empêcher d'aller aux îles où l'envoient les ordres du roi. Ce généreux chevalier n'entend faire en se mariant qu'une bonne action; il s'engage envers elle à ne jamais invoquer ses droits d'époux et la décide à accepter sa main par la noblesse des sentiments qu'il exprime. Il n'y a plus ici de violences, de breuvages narcotiques, de mariage forcé, comme dans les Mémoires. Il y a une jeune fille qui se place librement sous la protection d'un galant homme qu'elle accepte pour protecteur. L'imagination du poëte nous a transportés loin de la réalité, dans un monde plus noble et plus poétique.

Les caractères et les événements s'adoucissent et s'idéalisent ainsi sous la plume de Gœthe. Aux émotions poignantes du drame, il substitue les effets plus délicats de la poésie pure. C'est ce qui a fait dire d'Eugénie que, si elle avait la blancheur du marbre, elle en avait aussi la froideur. Rien de plus conforme aux dispositions naturelles de Gœthe, aux théories en vertu desquelles il dirigeait le théâtre de Weimar, que cette transformation d'une réalité brutale en scènes plus

douces, que cette suppression ou cet éloignement des éléments tragiques. Il ne considérait pas en effet le théâtre comme un moyen de saisir au passage la réalité vivante et de l'exprimer avec énergie en la dramatisant, mais comme un simple répertoire d'œuvres littéraires, élégantes, de bon goût; il se préoccupait infiniment moins de la force dramatique des situations que de la beauté du langage et de la valeur poétique de chaque œuvre. Il reproche au public de trop s'attacher à la reproduction matérielle de la réalité, de demander à la scène une imitation trop plate et trop prosaïque de la vie, et c'est précisément pour corriger les spectateurs de leur goûts dépravés qu'il leur prépare au contraire un spectacle plus noble, supérieur aux choses de ce monde, un drame où il ne leur peindra que des sentiments généraux, où il ne mettra sous leurs yeux que des situations en quelque sorte idéales. Pour accuser davantage encore le caractère poétique de sa pièce, il l'écrit en vers, non en prose. Il a soin d'ailleurs de la maintenir tout entière, en dehors de la réalité, dans le domaine de l'imagination pure, en ne nous disant ni en quel lieu, ni à quelle époque la scène se passe, en ne désignant par un nom propre aucun des personnages. Madame de Staël disait, à ce propos : « L'auteur appelle ses personnages, le duc, le roi, le père, la fille, sans aucune désignation, considérant l'époque pendant laquelle l'événement se passe, le pays, et les noms propres presque comme des intérêts de ménage dont la poésie ne doit pas s'occuper. Une telle tragédie est véritablement faite pour être jouée dans le

palais d'Odin, où les morts ont coutume de continuer les occupations qu'ils avaient pendant leur vie, où le chasseur, ombre lui-même, poursuit l'ombre d'un cerf avec ardeur, où les fantômes des guerriers se battent sur le terrain des nuages. » En lisant cette pièce qui exagère les tendances idéales de notre théâtre classique, on comprend pourquoi Gœthe essayait de naturaliser sur la scène de Weimar la tragédie française, la plus indifférente de toutes les tragédies à la couleur locale, la plus détachée des questions de lieu et de temps, la seule tragédie moderne qui choisisse pour domaine exclusif l'âme de l'homme, le monde des idées et des sentiments.

Nous n'avons pas besoin de l'exemple de la *Fille naturelle* pour savoir que Gœthe cherche en général à idéaliser la réalité. Mais cette pièce révèle chez lui une disposition nouvelle et qui reparaîtra fréquemment dans ses ouvrages postérieurs, une certaine tendance spéculative qu'ont développée chez lui, avec les années, les entretiens de Schiller, de Fitche, de Schelling et des philosophes de l'université d'Iéna. Il s'occupe davantage de théories et de spéculations philosophiques ; il se détache un peu de la réalité qui a toujours été autrefois son point de départ, l'objet favori de ses études. Il en vient à ne plus considérer le fait particulier, accidentel, que comme le symptôme et la manifestation extérieure d'un principe et d'une loi. Il ne s'arrête plus guère aux phénomènes contingents sans s'élever jusqu'au général, il observe moins, et il symbolise davantage. C'est le moment où, dans la science même, il

passe de la méthode d'observation à la méthode généralisatrice, où il aspire à découvrir des lois, où il fait succéder la théorie à l'expérience. En poésie également il cherche à dégager la signification philosophique de chaque fait spécial.

Ici, par exemple, en mettant sur la scène les aventures particulières d'Eugénie, il aspire à représenter, sous une forme symbolique, une des phases de la Révolution française, la période préparatoire qui précéda la période de 1789, et, s'il avait continué son œuvre, achevé sa trilogie, il aurait peint les époques suivantes. On a retrouvé et publié dans l'édition complète de ses œuvres un plan des pièces qui devaient suivre la *Fille naturelle*, on y voit l'intention formelle de faire apparaître sur la scène des gens du peuple, pour indiquer la part que les classes populaires ont prise à la Révolution, et pour bien marquer le souvenir de la Terreur, le projet de nous montrer à la fin les principaux personnages du drame enfermés dans une prison.

Nous découvrons ici une nouvelle preuve de l'intérêt qu'inspiraient à Gœthe les événements de la Révolution française, de la curiosité émue avec laquelle il a suivi de loin tout ce qui se passait chez nous. Notre histoire n'a guère eu de spectateur étranger plus attentif ni plus impartial. La série de ses œuvres nous a déjà attesté son impartialité. Nous ne savons pas si la trilogie qui commence par la *Fille naturelle* eût composé un ensemble de drames puissants et pathétiques; mais nous ne pouvons douter que le poëte n'eût déroulé le

tableau de notre révolution avec l'équité et surtout avec la sérénité d'un esprit supérieur. Il eût séparé l'idée générale, qui est une idée de progrès et de liberté, des faits particuliers qui malheureusement la déshonorent. Sous les crimes de la Terreur, il eût démêlé la philosophie humaine et généreuse de la Révolution. La suite de la *Fille naturelle* nous eût offert sans doute le caractère philosophique qui s'accusera désormais de plus en plus dans les œuvres de Gœthe. Nous verrons la philosophie et le symbolisme envahir sa poésie, l'expression abstraite des idées générales y remplacer trop souvent les beautés plastiques d'autrefois, les descriptions vivantes de la réalité qui nous donnaient l'illusion de la vie observée sur le fait et poétiquement rendue. Par le double effet du refroidissement de l'âge et de relations plus fréquentes avec des esprits philosophiques, la philosophie qui se cache au fond de toute âme allemande grandit peu à peu chez Gœthe, réclame plus de place et opprime le poëte. C'est le poëte qui écrit la première partie de *Faust*, si justement et si universellement admirée. C'est le philosophe qui écrit la seconde, où le symbole obscurcit trop souvent, quelquefois même étouffe la poésie.

## V

A la fin de l'année où parut la *Fille naturelle*, madame de Staël arrivait à Weimar (décembre 1803). Ce voyage marque une date dans l'histoire des lettres françaises

et allemandes ; c'est l'époque où pour la première fois l'Allemagne fut sérieusement étudiée et pénétrée par l'esprit français. Jusque-là nous ne la connaissions guère ; tandis qu'elle nous connaissait à fond, nous nous en tenions sur ses mœurs et sur sa littérature à des jugements superficiels. Nous pensions avoir fait à nos voisins tout l'honneur qu'ils méritaient, lorsque nous avions traduit dans notre langue leurs livres les plus célèbres, la *Dramaturgie*, le *Laocoon* de Lessing, *Werther*. Là se bornaient nos informations et notre curiosité. Madame de Staël entreprit avec la généreuse ardeur de son talent de nous tirer de notre ignorance, en nous faisant connaître, en nous faisant aimer l'Allemagne. Rien n'était de sa part plus désintéressé. Son entreprise, qui devait lui valoir en France les persécutions de la police impériale, ne reçut pas toujours de nos voisins l'accueil qu'elle méritait. Ni Schiller ni Gœthe, il faut bien le reconnaître, ne répondirent à ses avances avec une bonne grâce égale à la sienne. Le plus aimable des Allemands paraît maussade lorsqu'on le compare à une personne aussi gracieuse, aussi naturellement bienveillante, aussi animée du désir de plaire. Le voyage de madame de Staël à Weimar, qui aurait dû inspirer aux deux poëtes allemands une sérieuse reconnaissance pour la noble visiteuse, paraît leur avoir causé plus de frayeur que de joie. Il est vrai qu'elle les dérange au milieu de travaux importants, que Schiller termine *Guillaume Tell* avec l'empressement d'un malade dont les jours sont comptés, que Gœthe s'efforce de reconstituer l'université d'Iéna, désorga-

nisée par le départ de Fichte et de Schelling, qu'il a des combats journaliers à livrer pour retenir dans la même ville la *Gazette littéraire*, dont l'émigration menaçante consommerait la ruine des établissements universitaires. Mais le grand art de la sociabilité consiste précisément à ne jamais paraître dérangé, lors même qu'on l'est le plus. Peut-être est-ce un art plus français qu'allemand. Il y a bien des nuances de délicatesse et de grâce qui échappent à la pesanteur de l'esprit germanique. A coup sûr, si madame de Staël eût eu à recevoir chez elle Schiller et Gœthe, même au milieu des plus grands embarras et des plus graves soucis, elle leur eût fait les honneurs de la France avec une cordialité bien différente de la raideur maladroite que tous deux apportèrent dans leurs relations avec elle.

Schiller, qui reçut le premier madame de Staël, passa par toutes les alternatives de l'inquiétude, de l'admiration et de la fatigue. Son premier sentiment fut la peur de soutenir en français de longues conversations avec une personne si brillante et d'un esprit si vif. Quand il la vit, sans oublier ses craintes et tout en résistant, il subit parfois le charme d'une conversation incomparable. La lettre qu'il écrit à Kœrner le 4 janvier 1804 traduit fidèlement la variété de ses impressions : « Ma pièce, que j'ai promise au théâtre de Berlin pour la fin de février, m'absorbe tout entier, et voilà que le démon m'amène ici la *philosophe* française qui est bien, de toutes les créatures vivantes que j'ai rencontrées, la plus mobile, la plus prête au combat et la plus fertile en paroles. Mais c'est aussi la plus

cultivée, la plus spirituelle des femmes, et si elle n'était pas réellement intéressante, je ne me dérangerais pas pour elle. Tu peux penser combien une telle apparition, un tel esprit placé sur les sommets de la culture française, tout à fait opposée à la nôtre, et qui nous arrive subitement du fond d'un autre monde, doit contraster avec la nature allemande et différer absolument de la mienne. Elle éloigne de moi toute poésie et je m'étonne de pouvoir encore faire quelque chose. Je la vois souvent, et comme par-dessus le marché je ne m'exprime pas facilement en français, j'ai réellement de rudes heures à passer. On est obligé pourtant d'estimer et d'honorer hautement cette femme pour sa belle intelligence, son esprit libéral et si ouvert de tant de côtés. » Un autre jour, malgré son embarras habituel, il avoue « qu'on se trouve à l'aise près d'elle, qu'on peut tout entendre de sa part et qu'on se sent disposé à tout lui dire. » Un de ses principaux griefs contre elle, grief bien germanique, c'est qu'elle veut tout expliquer, tout comprendre, tout mesurer, qu'elle n'admet rien d'obscur ni d'impénétrable. Ne rien admettre d'obscur, voilà en effet une prétention qui devait paraître étrange à un idéaliste tel que Schiller. Peut-être les Allemands d'aujourd'hui, beaucoup plus positifs que leurs prédécesseurs, la comprendraient-ils plus facilement.

En somme, tandis que madame de Staël ne parle jamais de Schiller qu'avec déférence et sympathie, c'est la mauvaise humeur et la fatigue qui dominent dans les dernières lettres où Schiller la nomme. Il écrit

le 5 janvier : « Je n'ai pas entendu parler de madame de Staël, j'espère qu'elle est suffisamment occupée avec M. Benjamin Constant. » Le 9 du même mois, il ajoute : « j'ai vu la Staël hier chez moi, et je la revois aujourd'hui chez la duchesse mère. On en est toujours au même point avec elle ; cela ferait songer au tonneau des Danaïdes..... » De plus en plus maussade, il écrit le 13 : « Madame de Staël veut encore rester trois semaines ici. Je crains bien qu'elle ne fasse sur elle-même l'expérience que les Français n'ont pas le privilége exclusif de l'impatience, et que les Allemands de Weimar, aussi, sont un peuple changeant. En tout cas, cela lui apprendra qu'il faut savoir s'en aller à temps. » L'effort qu'il a été obligé de faire pour soutenir la conversation de madame de Staël lui fait l'effet d'une maladie, il ne s'en remet et ne s'en relève qu'après le départ de l'éloquente étrangère. N'y a-t-il pas dans la nature et dans l'expression brutale de ces sentiments une grossièreté bien différente de l'accueil empressé que recevaient au dix-huitième siècle, dans les salons de Paris, les étrangers de distinction ? On s'aperçoit, à certains traits de ce genre, que la politesse allemande ne ressemble guère à la politesse française et qu'au fond la meilleure société de Weimar ne connaît que fort imparfaitement le savoir-vivre de la bonne compagnie. En réalité, tous ces Allemands, même les plus illustres, accueillaient madame de Staël comme des provinciaux, comme des gens de petite ville, peu habitués aux belles manières ; qui ne savent comment recevoir des personnes d'une condition supé-

rieure à la leur, que les devoirs de la courtoisie embarrassent et déconcertent.

Dans cette rencontre du génie français et du génie germanique, tout l'avantage de la bonne grâce est resté de notre côté. Le généreux esprit de madame de Staël ne remarque même pas les petitesses qui l'entourent, ou, s'il les aperçoit, ne veut en garder aucune trace dans sa mémoire pour ne se montrer sensible qu'aux grandeurs et aux gloires de l'Allemagne. On éprouve une satisfaction secrète et comme le sentiment d'une supériorité qui nous est acquise à opposer au langage discourtois de Schiller le noble témoignage que lui rend sans arrière-pensée notre illustre compatriote[1]. « La première fois que j'ai vu Schiller, dit madame de Staël, c'était dans les salons du duc et de la duchesse de Weimar, en présence d'une société aussi éclairée qu'imposante ; il lisait très-bien le français, mais il ne l'avait jamais parlé ; je soutins avec chaleur la supériorité de notre système dramatique sur tous les autres ; il ne se refusa point à me combattre et sans s'inquiéter des difficultés et des lenteurs qu'il éprouvait en s'exprimant en français, sans redouter non plus l'opinion des auditeurs, qui était contraire à la sienne, sa conviction intime le fit parler. Je me servis d'abord pour le réfuter des armes françaises, la vivacité et la plaisanterie, mais bientôt je démêlai, dans ce que disait Schiller, tant d'idées à tra-

[1] Ce rapprochement avait déjà été fait par M. St-Rêné Taillandier dans ses éloquentes Études sur la correspondance de Gœthe et de Schiller.

vers l'obstacle des mots, je fus si frappée de cette simplicité de caractère, qui portait un homme de génie à s'engager ainsi dans une lutte où les paroles manquaient à ses pensées ; je le trouvai si modeste et si insouciant dans ce qui ne concernait que ses propres succès, si fier et si animé dans ce qu'il croyait la vérité, que je lui vouai, dès cet instant, une amitié pleine d'admiration. »

Gœthe témoigne moins d'empressement encore que son ami à entrer en relations avec madame de Staël. Au moment où elle arriva à la cour de Weimar, il se trouvait à Iéna où le retenaient les intérêts de l'université. C'était au mois de décembre, en plein hiver, à une époque de l'année où la rigueur de la saison, l'absence de soleil et la brièveté des jours le plongeaient d'ordinaire dans une sorte d'engourdissement. Il ne se souciait pas de se mettre en route, il craignait que le grand-duc ne le rappelât, et il pria Schiller d'obtenir à la fois du prince et de madame de Staël qu'on respectât son repos. Madame de Staël serait la bienvenue si elle consentait à se déranger pour lui ; il la recevrait volontiers à Iéna ; pourvu qu'il soit prévenu vingt-quatre heures d'avance, il lui promet même « un appartement bien meublé et une bonne petite table bourgeoise. » Mais il lui en coûterait trop de se déranger pour elle. « Se mettre en route par un temps semblable, faire toilette, aller à la cour, aller dans le monde, cela lui est impossible. » Pour un homme qui se pique de connaître aussi bien que Gœthe toutes les convenances, il y a là un singulier manque d'égards. Il n'est pas

d'usage que l'on demande aux femmes de faire les premiers pas et de commencer les avances. Madame de Staël fit bien de décliner une invitation si peu conforme aux habitudes de la société française, qu'aucun écrivain français, si haut placé qu'il fût dans l'opinion, fût-ce même Voltaire, n'aurait osé adresser à une femme. De retour à Weimar, Gœthe ne rachète par aucun témoignage de courtoisie ces premières marques de froideur. Il semble même qu'il évite à dessein de recevoir madame de Staël. Il se prétend indisposé, il parle d'un catarrhe qu'il aurait rapporté d'Iéna et que ses biographes ne croient point sérieux, il se sert de ce prétexte pour fermer sa porte et ne l'ouvrir à l'aimable visiteuse qu'après un froid échange de billets. Madame de Staël ne parvient à pénétrer chez lui que le 23 janvier 1804. Même alors il ne se livre point au charme de la conversation, il se tient sur ses gardes et comme en défiance.

Cette réserve ne s'explique pas seulement par quelque accès de méchante humeur ou de rudesse germanique; on découvre, dans les *Annales* et dans la correspondance de Gœthe et de Schiller, la véritable cause de tant de froideur. Gœthe venait de lire l'ouvrage intitulé : *Correspondance originale et inédite de J.-J. Rousseau avec madame Latour de Franqueville et M. du Peyrou.* Les indiscrétions que madame de Franqueville s'était permises sur le compte de Rousseau lui faisaient peur. Il craignait que madame de Staël ne vînt exprès à Weimar pour livrer à la curiosité publique les secrets de son intérieur et les détails de sa vie

privée. Peut-être s'imaginait-il que l'ironie d'une femme du monde ne ménagerait guère la compagne qu'il s'était donnée, cette Christiane Vulpius qu'il avait associée à son existence, sans lui faire l'honneur de l'épouser. Suivant ses propres expressions, il se voyait déjà « dans un miroir, aux prises avec les simagrées de la coquetterie française. »

C'était bien mal connaître l'élévation d'esprit de madame de Staël. Loin de jeter le ridicule sur les écrivains de l'Allemagne, cette généreuse personne n'était que trop disposée à juger avec bienveillance leurs œuvres et leur pays. A la réserve soupçonneuse qu'on lui avait témoignée, elle répond par l'expression du plus vif enthousiasme. « J'ai dit, écrit-elle, que Gœthe possédait à lui seul les traits principaux du génie allemand; on les trouve tous en lui à un degré éminent : une grande profondeur d'idées, la grâce qui naît de l'imagination, grâce plus originale que celle que donne l'esprit de société; enfin une sensibilité quelquefois fantastique, mais par cela même plus faite pour intéresser des lecteurs qui cherchent dans les livres de quoi varier leur destinée monotone et veulent que la poésie leur tienne lieu d'événements véritables... Gœthe est un homme d'un esprit prodigieux en conversation... Si Gœthe était Français, on le ferai parler du matin au soir. »

Que l'on compare à ces témoignages d'admiration sans réserve le jugement que porte Gœthe sur madame de Staël dans ses *Annales*, on remarquera la différence du ton. Dans le livre *De l'Allemagne*, la

sympathie pour les personnes, pour les mœurs, pour les ouvrages allemands déborde. Ce qui manque au contraire le plus aux paroles de Gœthe, c'est l'accent de cordialité et de bienveillance qui inspire chaque page de l'écrivain français : « Philosopher en société, dit-il, c'est discourir vivement sur des problèmes insolubles. C'était le plaisir et la passion de madame de Staël. Naturellement, de réponse en réplique, elle arrivait d'ordinaire jusqu'aux choses de l'esprit, du sentiment, qui ne doivent se passer qu'entre Dieu et l'homme. Avec cela, elle avait, comme femme et comme Française, l'habitude d'insister sur les points principaux et de ne pas écouter exactement ce que disait l'interlocuteur. Par là, elle éveilla en moi la malicieuse fantaisie de contrarier, de disputer sur tout, de réduire tout en problème et de la mettre souvent au désespoir par cette opposition obstinée. »

Madame de Staël a aimé l'Allemagne jusqu'à prendre son parti contre les prétentions et contre l'ambition du gouvernement français. Elle ne s'est pas bornée à nous tracer le portrait le plus flatteur du caractère allemand, à relever chez nos voisins l'esprit de famille, les goûts sérieux, l'amour du travail, la solidité des sentiments religieux, il ne lui a pas suffi de présenter à notre admiration une Allemagne idéale, dont l'image nous a paru trop longtemps fidèle ; après avoir poussé l'illusion jusqu'à ne tenir compte que des vertus germaniques, comme si ces vertus étaient sans mélange, elle a poussé la générosité jusqu'à souhaiter en 1813 que les Allemands triomphassent dans leur lutte contre

Napoléon pour l'affranchissement de leur patrie. « Les individus, écrivait-elle alors dans la préface de son livre, doivent se résigner à la destinée; mais jamais les nations, car ce sont elles qui seules peuvent commander à cette destinée : une volonté de plus, et le malheur serait dompté... Le tableau de la littérature et de la philosophie semble bien étranger au moment actuel; cependant il sera peut-être doux à cette pauvre et noble Allemagne de se rappeler ses richesses intellectuelles au milieu des ravages de la guerre. » Quel est l'Allemand qui nous a tenu, en 1870, un semblable langage? qui donc, parmi nos vainqueurs, nous a rappelé notre gloire pour nous consoler de nos revers? qui s'est assez débarrassé des préjugés nationaux pour préférer le maintien de notre intégrité séculaire à l'injuste agrandissement de l'Allemagne? Il y a une vertu que la conquête ne donne point, qui ne préserve assurément ni des fautes ni des revers, mais sans laquelle il n'existe pas de véritable grandeur : c'est la générosité. L'exemple qu'en a donné le génie français, pendant que nous étions les plus forts, honore plus la France qu'une bataille gagnée ou une province conquise.

## VI

Quinze mois plus tard, madame de Staël n'eût plus trouvé à Weimar qu'un des deux grands poëtes de l'Allemagne. Schiller, qui luttait depuis longtemps par

l'énergie de sa volonté contre la faiblesse de sa constitution, qui avait imposé à son corps des fatigues supérieures à ses forces, fut atteint au mois d'août 1804 d'un refroidissement dont il ne se releva point. L'hiver suivant se passa pour lui dans des alternatives de souffrances et d'espoir, sans aucune amélioration sérieuse. Gœthe, de son côté, souffrait d'une maladie des reins accompagnée de convulsions violentes. Schiller lui écrivait, le 14 janvier 1805 : « J'ai appris avec bien du regret que la vie retirée que vous menez n'est pas volontaire ; nous n'avons lieu, ni vous ni moi, d'être satisfaits de notre santé. » Incapables l'un et l'autre d'entreprendre aucun travail original, ils employaient les loisirs que la maladie leur laissait à traduire des œuvres françaises, comme si leurs communes réflexions et leurs entretiens suivis avec madame de Staël les ramenaient de plus en plus vers l'étude de notre littérature. Schiller traduisait la *Phèdre* de Racine et Gœthe cette débauche d'esprit et de verve que Diderot a intitulée *le Neveu de Rameau*. Tous deux retenus à la chambre, séparés par leurs maux, ils souffraient de ne pas se voir et d'être condamnés à s'écrire, comme s'ils eussent habité des résidences différentes. Le fidèle compagnon des six derniers mois de la vie de Schiller, Henri Voss, allait de l'un à l'autre, cherchant et portant des nouvelles.

Au commencement d'avril, Schiller ranimé par le printemps, crut à un retour de la santé et se rendit chez Gœthe qui ne pouvait encore quitter la chambre. Les deux amis s'embrassèrent sans parler, tous deux

en proie à une émotion trop vive pour trouver des paroles. Ils se revirent à plusieurs reprises dans le courant du même mois. Le 29, Schiller eut encore la force d'assister à une représentation dramatique où Gœthe, qui était chez lui au moment de son départ, ne se sentit pas assez bien remis pour l'accompagner. Ce fut la dernière entrevue des deux amis. Le 1er mai, les douleurs de Gœthe s'aggravaient et la crise fatale éclatait chez Schiller. Le 6, Henri Voss trouva Gœthe tout en larmes, à la pensée du danger que courait son ami. « Ah! le destin est impitoyable et l'homme bien peu de chose, » s'écria le poëte en pleurant. Le 9 au soir, quand tout fut fini, personne n'osa annoncer la triste nouvelle à Gœthe, quoiqu'elle fût connue dans sa maison. On appela le peintre Meyer qui s'entretenait avec lui, et qui, apprenant le malheur, n'eut pas le courage de rentrer. « On me cache quelque chose, dit Gœthe inquiet, Schiller doit être bien malade. » Pendant la nuit, on l'entendit sangloter. Le lendemain, il dit à Christiane : « N'est-ce pas? Schiller était bien malade hier. » Il y avait un tel accent dans sa demande que Christiane ne put retenir ses larmes. « Il est mort? s'écria-t-il. — Vous l'avez dit vous-même. — Il est mort! » Disant cela, il inclina la tête, comme frappé d'un grand coup, et se couvrit le visage de ses deux mains [1].

« Je viens de perdre la moitié de moi-même, » écrit Gœthe à Zelter. L'impression qu'il ressent de cette mort

[1] J'emprunte ce récit presque textuellement à l'ouvrage si complet et si instructif de M. Saint-Réné Taillandier que j'ai déjà cité.

est si douloureuse qu'elle paralyse momentanément sa volonté, d'ordinaire si énergique. « Dès que je fus revenu à moi-même, écrit-il dans ses *Annales*, je cherchai quelque grande tâche à laquelle je pusse résolûment me consacrer ; ma première pensée fut d'achever *Démétrius*. Depuis le premier jour où Schiller avait songé à ce sujet jusqu'en ses derniers temps, nous avions bien des fois discuté le plan de son drame. Schiller, tout en travaillant, aimait à contrôler l'exécution de ses idées, à débattre le pour et le contre, soit avec lui-même, soit avec ses amis; il se fatiguait aussi peu de recueillir les opinions d'autrui que de modifier les siennes en tous sens. J'avais donc suivi pas à pas toutes ses œuvres, depuis *Wallenstein*, et presque toujours avec une parfaite communauté de sentiments..... Tandis que les péripéties de *Démétrius* l'attiraient tour à tour, j'avais pris part à son œuvre, soit par mes conseils, soit plus directement encore; la pièce était vivante pour moi autant que pour lui. Je brûlais donc du désir de continuer nos entretiens, en dépit de la mort, de conserver ses pensées, ses vues, ses intentions, jusque dans le moindre détail, de montrer enfin pour la dernière fois, et à son degré le plus élevé, cette communauté de travail devenue chez nous une habitude. Il me semblait que je déjouais l'action de la mort, en prolongeant ainsi son existence. J'espérais relier ainsi nos amis communs. Le théâtre allemand pour lequel nous avions travaillé ensemble, lui, en créant de belles œuvres, en donnant le ton à la poésie, moi par l'enseignement, par le souci de la pratique et la direc-

tion de la scène, le théâtre, me disais-je, ne restera pas tout à fait orphelin jusqu'au jour où viendra, jeune et vaillant, quelque esprit de même race. En un mot, l'enthousiasme que produit en nous le désespoir au moment d'une grande perte s'était emparé de mon âme. J'étais libre de tout travail ; en quelques mois j'aurais achevé la pièce. La voir jouer à la fois sur tous les théâtres eût été la plus magnifique fête funéraire, une fête que Schiller se serait préparée à lui-même et à ses amis. Je me sentis dispos, je me sentis consolé. Par malheur des obstacles de toute sorte s'opposèrent à l'exécution de ce dessein, obstacles que j'aurais pu écarter sans doute avec un peu d'adresse et de prudence, mais que j'augmentai encore par l'impétueuse ardeur et le trouble passionné de mon esprit. Obstiné dans mes vues, trop impatient pour attendre une solution, j'abandonnai mon projet et aujourd'hui encore je ne puis penser sans effroi à l'état dans lequel je me sentis tout à coup plongé. C'est alors que Schiller me fut véritablement arraché, c'est alors que je fus privé de tout entretien avec lui..... Comme à cette époque mes souffrances physiques me séparaient de toute société, je me trouvai enfermé dans la plus triste des solitudes. Les feuilles de mon journal ne mentionnent rien de ce temps-là ; les pages blanches indiquent le vide de mon âme, et le peu de nouvelles qui y sont éparses çà et là montre seulement que je suivais le train des affaires courantes, sans m'y intéresser, et que je me laissais conduire par elles, bien loin de les conduire moi-même. »

Gœthe ne retrouva qu'un peu plus tard assez de liberté d'esprit pour rendre un hommage poétique à la mémoire de Schiller. Trois mois après la mort de son ami, il fit représenter la *Cloche*, sous une forme dramatique, sans altérer le texte, en chargeant des groupes de personnages divers d'exprimer à tour de rôle les sentiments qui se succèdent dans ce beau poëme lyrique. Cette représentation eut lieu sur le théâtre de Lauchstædt, au mois d'août 1805 ; maîtres, compagnons, spectateurs, vieillards, enfants y prononçaient successivement quelques vers ; la cloche couronnée de fleurs s'ébranlait ensuite et la Muse à son tour prenait la parole. C'était Gœthe lui-même qui se faisant son interprète, célébrait la gloire de Schiller dans des strophes admirables, comptées en Allemagne parmi les plus belles qu'il ait écrites.

« Oui, il fut nôtre ! puisse cette fière parole dominer la bruyante douleur ! C'est chez nous qu'il a voulu, dans un port assuré, s'accoutumer au repos durable après les violences de la tempête. Cependant son esprit s'avançait en maître dans l'éternel domaine du vrai, du bien, du beau, et derrière lui, vaine apparence, derrière lui gisait ce qui nous enchaîne tous, la vulgarité.

« Nous l'avons vu embellir pour sa demeure ce joli jardin d'où il entendait l'harmonie des étoiles, éternelle harmonie, sœur de son esprit éternel, et qui s'épanchait vers lui à la fois si mystérieuse et si claire. Là, précieuses jouissances et pour lui et pour nous, on l'a vu, par une merveilleuse confusion des heures,

consacrer aux œuvres les plus belles ce domaine du crépuscule et de la nuit, où d'ordinaire s'engourdissent nos pensées.

Alors passaient devant lui les flots tumultueux de l'histoire, les événements, criminels ou glorieux, les sauvages armées des conquérants qui se déchaînent à travers le monde et toutes ces choses, les unes basses et effroyables, les autres bonnes et sublimes, il les jugeait dans leur essence même avec une netteté lumineuse. Puis la lune s'inclinait à l'horizon, et apportant les joies du jour renouvelé, le soleil paraissait sur les cimes étincelantes.

« Et la joue du poëte s'enflammait, toujours plus brillante, de cette jeunesse qui jamais ne s'envole, de ce courage qui tôt ou tard triomphe de la résistance et de l'inertie du monde, de cette foi qui, toujours plus haute, tantôt s'élance avec audace, tantôt s'insinue avec patience pour que le bien agisse, croisse, devienne fécond et que l'on voie luire enfin le jour de tout ce qui est noble. »

Dix ans après, cette poétique cérémonie fut renouvelée à Weimar et l'une des meilleures actrices de l'Allemagne, madame Wolff, y déclama l'épilogue que Gœthe avait enrichi de deux strophes nouvelles.

De tous les hommes que Gœthe avait connus et aimés, sans même en excepter Charles-Auguste, Schiller fut évidemment celui dont il garda le souvenir le meilleur et le plus présent jusqu'à la fin de sa vie. Il n'oublia jamais que, pendant plus de dix ans, il avait vécu dans une étroite communauté de pensées avec cet ami

préféré et reconnut en toute occasion ce qu'il lui devait. « Il a été de grande importance pour moi, disait-il à Eckermann, que Schiller fût bien plus jeune que moi et dans toute la verdeur de son activité, lorsque je commençais à me fatiguer du monde. » Là en effet fut le véritable service que Schiller rendit à Gœthe; il le ranima et le rajeunit en quelque sorte par son ardeur juvénile. « Nos deux natures étaient bien différentes, dit Gœthe un autre jour, mais le but que nous poursuivions était le même, et notre liaison devint par là si intime, que l'un ne pouvait réellement pas vivre sans l'autre. » Il parlait volontiers du temps où tous deux composaient ensemble les *Xénies* pour épurer et renouveler le goût de l'Allemagne. La manie de quelques critiques qui voulaient absolument faire la part de chacun d'eux dans ce travail commun, amenait sur ses lèvres la confidence de son intimité littéraire avec Schiller. « Les Allemands, disait-il, ne peuvent se guérir de leurs idées de philistins. Les voilà maintenant qui se chamaillent et se disputent à propos de quelques distiques imprimés dans les œuvres de Schiller et dans les miennes, et ils pensent qu'il est très-important de découvrir ceux qui appartiennent à Schiller et ceux qui m'appartiennent, comme s'il y avait par là quelque chose à gagner, comme s'il ne suffisait pas d'avoir les distiques. Entre deux amis comme nous l'étions, Schiller et moi, qui pendant des années sommes restés liés, ayant les mêmes intérêts, nous voyant et échangeant tous les jours des idées, il ne pouvait pas être question de propriété pour quelque pensées détachées. Nous avions

fait beaucoup de distiques en commun ; souvent l'idée était de moi, les vers étaient de Schiller, ou bien c'était le contraire; ou bien je faisais un vers et Schiller l'autre. Comment peut-on parler de tien et de mien? Il faudrait vraiment être soi-même profondément philistin pour attacher la moindre importance à l'éclaircissement de pareils doutes. »

Avant et après la mort de Schiller, on essaya vainement d'opposer les deux grands poëtes l'un à l'autre. Tout ce que firent les admirateurs de Schiller pour exalter sa popularité aux dépens de celle de Gœthe, ne réussit ni à troubler la sérénité de celui-ci, ni à le rendre injuste pour son ami. Il n'avait témoigné aucune émotion lorsque en 1802 Kotzebue préparait à Weimar une grande cérémonie, une fête dramatique en l'honneur de Schiller, avec l'intention évidente d'humilier Gœthe par le triomphe de son rival de gloire. Celui des deux écrivains qui avait témoigné le plus d'embarras et de mécontentement était celui-là même qu'on prétendait honorer. Gœthe ne se laissa point troubler davantage, lorsqu'une partie de l'opinion publique en Allemagne l'accusa de manquer de patriotisme, ou de ne point s'intéresser aux classes populaires, tandis qu'on célébrait de toutes parts les sentiments patriotiques et démocratiques de Schiller. Il témoignait en général une grande indifférence pour ces erreurs de la foule ; mais il connaissait trop bien Schiller, il se connaissait trop bien lui-même pour partager l'illusion commune. Il disait à Eckermann : « On a du plaisir à ne pas consentir à me voir tel que je

suis, et on détourne les regards de ce qui pourrait me montrer sous mon vrai jour. Au contraire Schiller, qui, entre nous, était bien plus un aristocrate que moi, mais qui bien plus que moi pensait à ce qu'il disait, Schiller a eu le singulier bonheur de passer pour l'ami tout particulier du peuple. Je lui laisse ce titre de tout mon cœur, et je me console en pensant que bien d'autres ont eu le même sort que moi[1]. »

En réalité les goûts de Gœthe, ses premières relations à Francfort avec des fils de petits boutiquiers et d'artisans, son habitude d'observer partout la nature sur le vif, le plaisir qu'il prenait en toute occasion à s'instruire auprès des gens de métier, sa prédilection marquée pour toutes les professions utiles et pour les travaux manuels le rapprochaient beaucoup plus des classes populaires que l'idéalisme habituel et la vie retirée de Schiller. Schiller aimait le peuple de loin, à distance, en théorie, mais il le connaissait mal et ne savait guère le peindre, tandis que Gœthe l'ayant vu à l'œuvre, dans les détails les plus intimes de ses mœurs, le peignait toujours avec la connaissance la plus exacte et le sentiment le plus fidèle de la réalité. Rien n'approche dans Schiller de la vérité avec laquelle ont été rendues les physionomies populaires de Dorothée, de Claire et de Marguerite. C'est au peuple que Gœthe emprunte ses plus aimables héroïnes; Schiller les choisit plus volontiers dans les classes supérieures de la société,

[1] *Conversations de Gœthe et d'Eckermann*, traduites par M. Délerot, t. I, p. 88.

dont l'élégance satisfait mieux ses tendances idéales. M. Délerot remarque finement à ce propos que le style de Schiller, plus orné et plus abstrait, a par cela même quelque chose de plus aristocratique que celui de Gœthe.

On recomposerait, d'après les confidences de Gœthe, un portrait de Schiller plus ressemblant et plus délicat que beaucoup de biographies banales, dont les auteurs ne parlent de lui que sur le ton de l'enthousiasme. Les défauts du talent, ceux même du caractère y reparaîtraient par instants, comme pour donner plus de vérité à la peinture, sans affaiblir du reste la sympathie que nous inspire un génie si aimable. Il n'y a aucune trace de fétichisme dans l'affection sincère que Gœthe éprouvait pour son ami; tout en l'aimant et en l'estimant plus que personne, il ne renonce point à la liberté de le juger; il voit les imperfections, il n'en tire aucun avantage pour se vanter soi-même aux dépens de Schiller, mais il est trop clairvoyant pour ne pas les observer et trop sincère pour n'en rien dire.

« Il est triste, disait Gœthe par exemple, de voir un homme doué d'une façon si extraordinaire, se tourmenter avec des systèmes philosophiques qui ne pouvaient lui être utiles à rien... La spéculation philosophique, ajoutait-il, est en général mauvaise pour les Allemands; elle rend souvent leur style abstrait, obscur, lâche et délayé. Plus ils se donnent tout entiers à ces diverses écoles, plus ils écrivent mal. Au contraire, les Allemands qui écrivent le mieux sont ceux qui, hommes d'affaires, hommes du monde, ne con-

naissent que les idées pratiques. C'est ainsi que le style de Schiller a toute sa beauté et toute son énergie, dès qu'il ne philosophe plus. » La philosophie n'était pas la seule ennemie de Schiller ; Gœthe, qui l'avait aidé à dominer le sujet de *Wallenstein*, remarquait avec justesse qu'il y avait encore laissé un trop grand nombre de matériaux historiques et, pour employer son énergique expression, que son ami avait eu à souffrir « d'un excès d'histoire. »

La vraie cause de quelques faiblesses du caractère de Schiller et des défaillances de son talent était la maladie. « Lorsque je fis sa connaissance, dit Gœthe, je crus qu'il n'avait pas quatre semaines à vivre. » De là l'absence de calme et l'agitation perpétuelle de son esprit. « Il n'avait aucun repos et ne pouvait jamais finir ce qu'il avait commencé. » On voit en effet, par leur correspondance, que Gœthe a exercé sur lui plus d'une violence morale pour le décider à terminer ses pièces. Son idéalisme et sa noblesse d'âme contribuèrent encore à augmenter son état maladif. « Il voulait, dit Gœthe, la liberté de l'esprit, et je pourrais presque dire que cette idée l'a tué, car c'est elle qui le poussait à vouloir exiger de sa nature physique des efforts au-dessus de ses forces. Lorsque Schiller arriva ici, le grand-duc lui destinait une pension de mille thalers par an, et il s'offrit à lui en donner le double au cas où il serait, par une maladie, arrêté dans ses travaux. Schiller déclina cette dernière offre et ne voulut jamais en rappeler l'exécution. J'ai le talent, disait-il, je dois savoir me suffire à moi-même. Mais, comme dans ses

dernières années sa famille s'augmentait, il fallut pour vivre qu'il écrivît deux pièces par an, et, afin d'y arriver, il se força au travail, même les jours et les semaines pendant lesquels il était souffrant; il fallait que son talent l'écoutât à toute heure et fût à ses ordres. Schiller ne buvait jamais beaucoup, il était très-sobre; mais dans ces moments de faiblesse physique, il chercha à ranimer ses forces par un peu de liqueur et par d'autres spiritueux du même genre. Cela consuma sa santé et cela fut nuisible à ses œuvres elles-mêmes. J'attribue à cette cause les défauts que d'excellents esprits trouvent dans ses écrits. Tous les passages auxquels on reproche peu de justesse, je pourrais les appeler des passages pathologiques, car il les a écrits lorsque les forces lui manquaient pour trouver les véritables idées qui convenaient à la situation. J'ai le plus grand respect pour l'impératif catégorique de l'âme; je sais tout le bien qu'il peut produire, mais il ne faut pas l'exagérer, car cette idée de la liberté absolue de l'esprit ne conduit plus à rien de bon. »

Cette malheureuse disposition physique, cet abus du travail expliquent naturellement les impatiences dont Schiller n'était pas le maître, qui surprenaient quelquefois et déconcertaient les étrangers. Une visite annoncée lui était souvent désagréable ; il en attendait l'heure avec une émotion pénible. Une visite imprévue lui causait quelquefois un accès de mauvaise humeur auquel il ne savait pas résister. « Un jour, racontait Gœthe à Grüner, je me trouvais chez Schiller; on

frappe. Schiller fit un saut et ouvrit la porte. La personne qui se présentait était un jeune chirurgien de Berlin, fort convenable, qui lui demanda s'il pouvait avoir le grand honneur et le plaisir d'être reçu par le célèbre Schiller. Schiller lui répondit brusquement : « Je suis Schiller; aujourd'hui vous ne pouvez lui parler; » et, poussant l'étranger, il lui ferma la porte au nez. Gœthe remarquait encore, finement et spirituellement, que, comme les natures faibles qui ont besoin d'affection et de soins matériels, Schiller était quelquefois très-soumis à l'influence des femmes.

Aucune de ces observations n'affaiblissait, du reste, ni le grand souvenir que Gœthe avait conservé de son ami, ni la haute opinion qu'il voulait donner de lui à ceux qui ne l'avaient point connu. Lisant par hasard quelques paroles de Schiller, recueillies par une dame pendant que Schiller prenait le thé chez elle, il disait à Eckermann : « Là, comme toujours, Schiller paraît en pleine possession de sa haute nature; il est aussi grand à la table de thé qu'il l'aurait été dans un conseil d'État. Rien ne le gêne, rien ne le resserre ou n'abaisse le vol de sa pensée; les grandes vues qui vivent en lui s'échappent toujours sans restrictions, sans vaines considérations. C'était là un vrai homme, et c'est ainsi que l'on devrait être. » Eckermann se rappelait surtout une soirée où Gœthe, provoqué par Riemer, avait parlé de Schiller avec une sorte d'enthousiasme : « La structure de son corps, disait Riemer, sa marche dans les rues, chacun de ses mou-

vements avait de la fierté; ses yeux seuls étaient doux. — Oui, dit Gœthe, tout en lui était fier et grandiose, mais ses yeux étaient doux!... Et comme son corps était son talent. Il entrait hardiment dans son sujet... Tous les huit jours c'était un être nouveau et plus parfait. Chaque fois que je le revoyais, je le trouvais plus riche de lectures, plus érudit, plus fort de jugement. Ses lettres sont le plus beau souvenir que je possède de lui, et elles font partie de ce qu'il a écrit de mieux. Je conserve parmi mes trésors sa dernière lettre comme une relique. » Gœthe se leva et alla la chercher. « Voyez et lisez, » dit-il en me la donnant. La lettre était belle et écrite d'une main ferme : je lus cette lettre à Riemer. « Vous voyez, dit Gœthe, quel jugement fort et frappant! et comme l'écriture ne trahit aucun signe d'affaiblissement. C'était une nature magnifique, et c'est en pleine force qu'il nous a quittés! Cette lettre est du 24 avril 1805, Schiller est mort le 9 mai.»

L'idée de grandeur se présentait naturellement à l'esprit de Gœthe, lorsqu'il pensait à Schiller; c'est sous les traits les plus nobles qu'il aimait à le revoir par la pensée, et qu'il nous transmet son image. « Nous pouvons à juste titre, disait-il, glorifier sa félicité, puisque, des sommets de l'existence humaine il s'est élevé vers les bienheureux, puisqu'une courte et rapide souffrance l'a enlevé du milieu des humains. Il n'a pas connu les infirmités de la vieillesse, l'affaiblissement des facultés de l'esprit. Il a vécu en homme, et c'est comme un homme complet qu'il s'est éloigné

de nous. Il jouit maintenant du privilége d'apparaître à la postérité comme un esprit éternellement actif et puissant[1]. »

[1] « Cette idée de force, de grandeur, d'héroïque jeunesse attachée à la personne de Schiller, dit M. Saint-René Taillandier, ne s'est pas effacée un seul jour du cœur et de l'imagination de Gœthe. »

## CHAPITRE III

### CHRISTIANE VULPIUS

La bataille d'Iéna. — Weimar envahi par les Français. — Dangers que court Gœthe dans sa maison. — Son mariage. — Défauts et qualités de Christiane Vulpius.

### I

L'année 1805 avait enlevé à Gœthe son meilleur ami ; l'année suivante l'exposa à d'autres tristesses et à de véritables dangers. De grands événements dont il faillit être la victime s'accomplirent alors en Allemagne. La Prusse n'avait pas vu sans jalousie ni sans inquiétude la grandeur croissante de la France, les brillants succès que nous venions de remporter sur l'Autriche et l'éclatante victoire d'Austerlitz. La gloire du grand Frédéric pâlissait auprès de celle de Napoléon. Les Prussiens n'étaient-ils plus les meilleurs soldats du continent? Fallait-il se résigner à un rôle effacé après avoir tenu toute l'Europe en échec? Convenait-il d'ailleurs à une puissance militaire de rester sous le coup de la désastreuse campagne de 1792?

Toutes ces causes réunies, le dépit qu'inspiraient nos triomphes récents, le souvenir glorieux de Rosbach et le souvenir humiliant de Valmy poussèrent le gouvernement prussien à nous déclarer la guerre. Il le fit pour satisfaire l'opinion publique excitée, peut-être aussi avec la secrète pensée que, s'il ne prenait pas l'offensive, il serait tôt ou tard attaqué et forcé de se battre, sans avoir choisi ni son heure ni ses avantages. Il devinait que l'ambition de Napoléon ne s'arrêterait pas avant d'avoir atteint la Prusse. La destruction de l'empire d'Allemagne, la création des royaumes de Bavière et de Wurtemberg annonçaient chez l'empereur le dessein arrêté de faire triompher au delà du Rhin l'influence française. Le roi de Prusse, lors même qu'il eût voulu temporiser, eût été sans doute entraîné par la violence du sentiment populaire. Tous les jours des régiments traversaient Berlin en chantant des airs patriotiques que le peuple répétait avec enthousiasme ; on demandait de toutes part que le roi prît le commandement de l'armée. Frédéric-Guillaume, ainsi mis en demeure d'agir, déclara la guerre le 21 septembre. Rarement déclaration de guerre fut suivie de plus grands désastres. En quelques semaines Napoléon avait détruit les armées prussiennes et imposé à la Prusse les plus dures conditions de paix.

La bataille d'Iéna se livra trop près de Weimar pour que les habitants de Weimar n'eussent point à en souffrir. Dès sept heures du matin, le bruit de la canonnade arriva jusqu'à la maison de Gœthe ; vers trois heures de l'après-midi, le canon se

rapprocha et des boulets passèrent en sifflant au-dessus de la maison. Plus tard on entendit les cris des Prussiens qui fuyaient, on vit passer la pointe de leurs armes au-dessus des murs du jardin, et l'on se prépara à recevoir l'ennemi. Dès que les premiers hussards français eurent pénétré dans la ville, Gœthe se rendit au château, où la grande-duchesse Louise avait voulu attendre le vainqueur. La courageuse princesse se tenait au haut du grand escalier lorsque Napoléon arriva : « Qui êtes-vous, madame? » demanda l'empereur d'un ton brusque; quand elle se fut nommée, il répondit durement : « En ce cas, je vous plains, car j'écraserai votre mari. »

Ce sont là des paroles que les peuples se rappellent avec amertume et qu'expient tôt ou tard ceux qui les ont prononcées. Napoléon commit la même faute à Berlin, où la dureté insolente avec laquelle il traita la reine de Prusse, si aimée de ses sujets, laissa un long et douloureux souvenir. A Weimar, irrité contre le grand-duc, auquel il ne pardonnait pas d'avoir accepté le commandement d'une division prussienne, il voulut frapper de terreur la grande-duchesse. Celle-ci garda jusqu'au bout sur son vainqueur l'avantage de la dignité et du calme. Le lendemain, quand elle le revit, elle ne demanda rien pour elle-même et ne s'occupa que de ses sujets. L'empereur lui répondit avec cette hypocrisie raffinée qui paraît plus odieuse encore que ses violences et dont il se servait pour masquer ses calculs d'une apparence philosophique : « Madame, il y a une Providence qui

mène tout, et je ne suis que son instrument. » Le premier moment de colère passé, il connaissait trop bien le cœur humain et le vrai courage pour ne pas rendre justice à l'énergie de la princesse. « Voilà pourtant une femme, dit-il en la quittant, à laquelle nos deux cents canons n'ont pu faire peur. »

Par un étrange hasard, un des premiers officiers français qui pénétrèrent à Weimar était M. de Turckheim, fils de cette Lili Schœnemann que Gœthe avait tant aimée, qu'il avait failli épouser et qui s'était mariée à Strasbourg. Il se fit conduire tout de suite chez l'ancien ami de sa mère et se rendit avec lui au palais ducal. C'est sans doute sur sa demande que la maison de Gœthe fut réservée pour recevoir le maréchal Ney; il espérait ainsi la mettre à l'abri de toute scène de violence et de pillage. Malheureusement le maréchal annoncé n'arrivait point. Ce retard fut pour Gœthe une cause de souci et presque de danger. Quoique seize cavaliers fussent déjà couchés dans la maison où quelques habitants de Weimar avaient en outre cherché un refuge, deux tirailleurs frappèrent à la porte à coups de crosse et demandèrent un gîte; éconduits une première fois, ils revinrent à la charge en menaçant d'entrer de force si on ne leur ouvrait pas. Riemer, qui veillait et qui nous a raconté cette scène, finit par céder à leurs instances et leur apprêta même pour les bien disposer du vin et des vivres; mais il ne put les empêcher de vouloir pénétrer jusqu'au maître de la maison. Comme ils faisaient mine de monter dans sa chambre, le pauvre secrétaire

effrayé alla réveiller Gœthe et le pria de descendre.

« Il le fit, dit Riemer, sans être ou sans paraître affecté. En se rappelant les scènes semblables auxquelles s'étaient livrés les soldats allemands en Champagne, il pensa sans doute que c'était maintenant le tour de l'Allemagne et qu'il se tirerait d'affaire dans ce cas, comme il le faisait en toute occasion. Bien que déjà déshabillé et dans un ample vêtement de nuit, qu'il avait l'habitude d'appeler en plaisantant le manteau du prophète, il descendit l'escalier et leur demanda ce qu'ils lui voulaient, s'ils n'avaient pas reçu tout ce qu'ils pouvaient équitablement demander, lorsque la maison logeait déjà des militaires et attendait encore un maréchal avec sa suite. Sa physionomie noble et imposante, son air intelligent, parurent leur inspirer du respect ; ils redevinrent tout à coup des Français polis, emplirent un verre et le prièrent de trinquer avec eux... Après quelques mots échangés, Gœthe se retira. »

Tout danger ne fut point dissipé par son départ. Avec l'obstination de l'ivresse, les deux soldats voulurent visiter l'étage supérieur de la maison, entrèrent dans la chambre qui était destinée au maréchal et s'introduisirent même jusqu'au lit de Gœthe. Que serait-il arrivé alors si Christiane Vulpius n'avait appelé à son secours un des habitants de Weimar, réfugié au rez-de-chaussée, qui monta sur-le-champ, chassa ces furieux, et ferma au verrou les deux portes de la chambre et de l'antichambre du poëte ? Par cette action Christiane qui n'était encore que la compagne illégi-

time de l'existence de Gœthe, conquit le droit de s'appeler sa femme. Le dimanche suivant, 19 octobre 1806, le poëte fit consacrer par l'Église son union avec elle.

## II

Gœthe, qui bravait depuis si longtemps l'opinion du monde par cette liaison scandaleuse, ne désarma point par son mariage la sévérité publique. On ne lui pardonnait pas d'avoir installé Christiane dans sa maison sans l'épouser, on ne lui pardonna pas davantage de donner son nom à mademoiselle Vulpius. Celle-ci n'acquérait point en vieillissant de nouveaux droits à l'estime; non-seulement elle avait accepté une de ces situations irrégulières qui éloignent d'une femme les honnêtes gens, mais, depuis son entrée dans la maison de Gœthe, elle s'exposait à des reproches d'une autre nature. Amie du plaisir et du caractère le plus gai, elle se dédommageait, dit-on, par des distractions un peu grossières de l'isolement auquel sa liaison la condamnait. Exclue de la société de Weimar, elle ne paraissait pas toujours délicate dans le choix de ses amusements. On l'avait vue danser dans les bals d'étudiants d'Iéna. Le bruit courait même qu'elle avait hérité du penchant de son père à l'ivrognerie. Son frère avait gâté un beau talent par des habitudes d'intempérance; son fils, Auguste, tout jeune encore, commençait dit madame de Stein, à noyer ses chagrins dans

l'ivresse. Elle avait reçu et donnait à son tour le mauvais exemple. Faut-il croire ce qui se répétait à Weimar? Madame de Stein, dont le témoignage devient suspect, dès qu'il s'agit de Christiane, n'exagère-t-elle point lorsqu'elle accuse avec amertume le jeune Auguste d'avoir bu dix-sept verres de vin de Champagne dans une réunion « de gens de la classe à laquelle appartenait sa mère? »

Le doute n'est guère permis. Ceux-là seuls qui sont déterminés à tout admirer chez Gœthe jettent un voile sur les défauts trop réels de Christiane. Pourquoi ne pas convenir au contraire du châtiment qui atteignait le poëte au foyer domestique, comme pour le punir d'avoir satisfait le caprice de ses sens aux dépens de la loi morale? Il avait séduit une jeune fille et, dans le premier enivrement de l'amour heureux, l'associait à sa vie, sans légitimer par le mariage l'union de leurs existences. Quel calcul secret l'empêchait alors de l'épouser, surtout quand la naissance d'un fils eût consacré leurs liens? L'amour de la liberté, son désir égoïste de ne s'embarrasser d'aucune chaîne eurent plus de prix à ses yeux que les convenances sociales et le sentiment du devoir. Mais ces unions libres ne réservent pas toute la liberté qu'elles promettent. Gœthe avait cru s'affranchir de tout engagement et il se trouva avec les années aussi engagé que le serait un mari, sans avoir ennobli sa servitude par la dignité du lien conjugal. Plus d'une fois sans doute, après quelques scènes pénibles, il fut tenté de se délivrer de la compagne qu'il s'était donnée et de retrouver

l'indépendance qu'il avait sous-entendue; il n'en eut jamais le courage; l'affection et l'habitude, plus fortes que les griefs, le retinrent auprès de Christiane. N'eût-il pas mieux valu aliéner dès le début une liberté qu'on n'avait couservée que pour ne point s'en servir, et s'épargner à soi-même, épargner surtout à la compagne de sa vie, dix-huit ans d'humiliation?

Il y eut là dans l'existence de Gœthe tout un drame intérieur dont il ne fit à coup sûr confidence à personne, qu'il supporta avec sa patience et son courage habituels, dont la postérité même soupçonnerait difficilement les tristesses si le témoin le mieux informé et le plus digne de foi ne soulevait un coin du voile qui nous cache ce mystère. Voici ce que, le 21 octobre 1800, Schiller écrivait à son ami Kœrner, au moment où il venait de s'installer à Weimar et voyait pour la première fois de ses yeux quelle était la vie intime de Gœthe : « Je comprends que la situation domestique de Gœthe doive peser lourdement sur lui, et c'est ce qui m'explique comment Gœthe, hors de Weimar, est bien plus sociable qu'à Weimar même; on n'offense pas les mœurs impunément. Il eût pu trouver dans sa jeunesse une épouse qui l'eût aimé; et combien son existence serait différente aujourd'hui! L'autre sexe a une mission trop haute pour être dégradé ainsi et réduit à n'être qu'un instrument de plaisir. Lorsque manque le bonheur du foyer domestique, rien ne saurait le remplacer. Gœthe lui-même ne peut estimer la créature qui s'est donnée à lui sans conditions. Il ne peut obliger les autres à l'estimer, et cependant il ne peut souf-

frir non plus qu'on lui témoigne peu d'estime. Une telle situation doit énerver à la longue l'homme le plus fort. On ne sent pas là une résistance dont on puisse triompher par la lutte ; c'est un souci qui vous ronge en secret, dont on se rend compte à peine et qu'on cherche à étouffer par des distractions. » Dans une autre lettre adressée à la comtesse Schimmelmann, Schiller revient sur le même sujet avec une tristesse sympathique. « Il serait à désirer, dit-il, que je pusse justifier Gœthe pour sa vie domestique comme je puis le faire avec confiance pour sa vie littéraire et sociale. Malheureusement des idées fausses sur le bonheur domestique et une funeste aversion pour le mariage l'ont engagé dans une liaison qui pèse sur lui, qui le rend malheureux dans sa propre maison et dont il n'a ni le courage ni la force de se débarrasser. C'est le seul défaut que je lui connaisse, et encore ce défaut, qui ne nuit qu'à lui-même, tient-il à un côté très-noble de son caractère. »

Par ces derniers mots, Schiller fait sans doute allusion à la reconnaissance que Gœthe conservait pour l'attachement et le dévouement de Christiane. Il se savait aimé d'elle, il se croyait son obligé en se rappelant le soin avec lequel elle avait tenu sa maison, défendu ses intérêts, ménagé, en bien des circonstances, son repos et sa liberté ; s'il souffrait quelquefois de ses défauts, il sentait plus encore le prix de ses qualités solides et des services désintéressés qu'elle lui avait rendus. Ce fut ce même sentiment de gratitude qui paraît l'avoir décidé à se marier, comme pour remercier sur-

le-champ Christiane de l'assistance courageuse qu'il avait reçue d'elle le soir de la bataille d'Iéna. Telle est du moins l'explication que donne Riemer d'un mariage si longtemps différé et tout à coup si promptement conclu. « En présence de la triste perspective qui s'offrait alors à Gœthe, d'aller mener à l'étranger une misérable existence, s'attacher plus étroitement une amie d'un dévouement éprouvé était si naturel, nous dit ce témoin oculaire, qu'il n'y avait pas besoin d'autre motif; et, dans le cas d'un heureux revirement de fortune, c'était pour Christiane une juste compensation des ennuis et des privations que lui avait causés l'opinion. » Il semble aussi, qu'au milieu des événements terribles dont l'Allemagne était le théâtre et dont il avait failli être la victime, Gœthe ait voulu reconnaître publiquement le fils que Christiane lui avoit donné, pour ne pas laisser ce jeune homme sans appui et sans état social, si quelque malheur atteignait ses parents. Mais quelle étrange leçon de morale le père et la mère donnaient à leur enfant, lorsqu'ils le choisissaient comme un des témoins de leur mariage! Toute cette fâcheuse histoire des relations de Gœthe et de Christiane Vulpius ne fait aucun honneur au poëte, quoi qu'en dise l'indulgence intéressée des biographes allemands. Il y a des délicatesses morales dont le génie ne dispense jamais, dont on pardonne moins, peut-être, aux esprits supérieurs qu'à d'autres de ne pas reconnaître l'obligation.

Il faut convenir, du reste, qu'une fois le mariage accompli, Gœthe tint la seule conduite qui fût digne

de lui. « Elle a toujours été ma femme, dit-il le lendemain, en présentant Christiane à ses amis. » Il lui témoigna, dès lors, toute la déférence extérieure à laquelle avait droit une femme légitime. Il l'emmena aux eaux avec lui, et la présenta aux fêtes de la cour. C'était la recommander, par ses propres égards, aux égards de tout le monde. Il ne permit, en aucune circonstance, qu'on en manquât pour elle. La fantasque Bettina Brentano, qui, à la suite d'une discussion avec madame Gœthe, avait laissé échapper quelques paroles déplacées, fut chassée de sa maison, et n'obtint jamais d'y rentrer. Il aimait véritablement Christiane, malgré ses défauts, et la vit mourir avec chagrin. On a beaucoup parlé de l'insensibilité de Gœthe. Beaucoup de personnes, prévenues ou mal informées, s'imaginent qu'il savait se défendre de toutes les émotions et se mettre au-dessus de la douleur. On lui fait tort en le jugeant ainsi : il sentait, au contraire, très-profondément les inévitables tristesses auxquelles l'homme est exposé ; il fuyait les secousses inutiles, pour ne point troubler sans raison la sérénité active de son intelligence ; mais il ne se dérobait à aucun des chagrins que la nature nous impose. Seulement sa douleur était réservée comme tous ses sentiments. Au lieu d'ouvrir son cœur et de se répandre en plaintes, ainsi que le font d'ordinaire les natures expansives, il renfermait soigneusement au dedans de lui-même les angoisses qu'il éprouvait. C'était une habitude stoïque contractée depuis son enfance. Savoir souffrir, savoir se contenir, savoir se résigner, voilà quel était à ses yeux le pre-

mier devoir du sage. Il paya plus d'une fois, notamment après la mort du grand-duc Charles-Auguste, et après celle de son fils, ces efforts silencieux, cette lutte secrète contre la nature, par des crises physiques redoutables. Ses maladies les plus graves ont été la suite de la contrainte qu'il s'était imposée pour cacher de grandes douleurs.

Lorsque Christiane Vulpius fut frappée d'apoplexie, bien loin de se montrer indifférent, comme on l'a dit, il saisit ce pauvre corps dans ses bras en s'écriant : « Tu ne me quitteras pas; non, non, tu ne me quitteras pas. » Enfermé dans son cabinet, et n'y recevant personne, il en sortait presque à chaque heure pour aller visiter la malade, dont il envoyait sans cesse demander des nouvelles. La scène des derniers adieux nous a été racontée par Stahr, d'après des témoignages recueillis sur les lieux mêmes. « Quand le médecin vint annoncer que la fin était proche, Gœthe se promenait en silence dans son cabinet, comme s'il n'entendait pas. Le médecin répéta son avis en ajoutant : « Si vous voulez la voir encore en vie, il est temps d'aller « auprès d'elle. » Gœthe resta muet, il s'approcha de la fenêtre, regarda les nuages, soupira profondément, et quitta la chambre sans avoir prononcé un mot. Arrivé au lit de la mourante, il lui prit la main et lui caressa doucement le front. Elle se tourna vers lui, ouvrit les yeux et voulut parler. Mais elle ne put que contracter affreusement son visage, sa langue lui refusant le service, et, au lieu de paroles, on distingua un balbutiement enfantin. Lorsque Gœthe entendit

ce son, il lâcha la main qu'il tenait, un cri violent de douleur sortit de sa poitrine, et, se cachant le visage, il quitta la chambre. Quelques moments après, sa femme avait cessé de vivre. »

Le jour même de la mort, il écrivit les vers suivants : « O soleil ! tu essayes inutilement de luire à travers les sombres nuages. Tout le gain de ma vie consiste à pleurer sa perte. » Le surlendemain, il écrivait à Zelter : « Lorsque je t'annonce, à toi, enfant de la terre, vigoureux mais éprouvé, que ma chère, que ma petite femme nous a quittés dans ces derniers jours, tu sauras ce que cela signifie. » Une pièce de vers, plus touchante encore, consacre pieusement le souvenir de Christiane Vulpius. On y lit des paroles qui respirent à la fois la tendresse, le regret du passé et l'espoir d'une réunion future : « Adieu, jusqu'au revoir, toi qui as été pendant quelques années ma joie... toi qui es belle maintenant comme un ange, adieu, jusqu'au revoir ! »

# CHAPITRE IV

## LES AMOURS D'UN SEXAGÉNAIRE

*Le retour de Pandore.* — Les sonnets. — Passion de Gœthe pour Minna Herzlieb. — *Les affinités électives.* — Remaniement de *Roméo et Juliette.* — Gœthe abandonne la direction du théâtre de Weimar.

### I

La bataille d'Iéna n'eut point pour le grand-duché de Weimar des conséquences aussi redoutables qu'on eût pu le craindre. Napoléon n'exécuta point les menaces par lesquelles il avait essayé d'effrayer la grande-duchesse Louise. Il semble même qu'il ait voulu traiter les Saxons avec une douceur relative et les séparer de la Prusse en les attachant à sa propre cause. Le général Dentzel, qui fut investi du commandement, avait fait ses études à l'université d'Iéna et montra qu'il s'en souvenait par ses bons procédés pour les habitants. Mounier, commissaire ordonnateur, avait été élevé à Weimar pendant l'émigration ; beaucoup de familles du pays le connaissaient et l'aimaient ; on le reçut et il se conduisit, non comme un étranger,

mais comme un compatriote. Dès que le calme revint, le premier soin de Gœthe fut de mettre en sûreté ses manuscrits que les cartouches françaises abandonnées dans ses appartements par nos soldats et l'incendie de quelques maisons voisines de la sienne avaient failli détruire. Puis il se remit au travail d'un cœur intrépide, en homme qui ne se laisse point dominer par les événements, dont aucune circonstance extérieure ne réussit à troubler la liberté d'esprit. Il s'occupa du théâtre qu'on avait rouvert dès la fin de 1806, consentit à laisser jouer *le Tasse*, « cette suite si pure de scènes de cour, délicates, fines et tendres, » et prépara la représentation du *Prince Constant*, une des meilleures tragédies espagnoles. En même temps il poursuivait ses recherches scientifiques, faisait réimprimer *la Métamorphose des plantes* et reprenait à Carlsbad l'étude de la minéralogie. Son intelligence, toujours active, habituée à se délasser d'un travail par l'autre, passait sans effort d'une œuvre de science à une œuvre d'imagination. Quelques nouvelles des *Années de voyage de Wilhelm Meister*, la fin de *la Nouvelle Mélusine*, *l'Homme de cinquante ans*, *le Pèlerinage de la folle*, datent de cette époque.

La composition la plus importante qui marque alors chez Gœthe le réveil de l'activité créatrice et poétique est intitulée *le Retour de Pandore*, fragment inachevé, qu'on peut cependant considérer comme un tout qui, à la rigueur, « se suffit à lui-même, » disait le poète lorsqu'on lui demandait s'il ne continuerait pas son œuvre.

Quoique le sujet nous ramène à la fable de Prométhée, il ne reste ici aucune trace de l'intention philosophique qui remplissait le drame de ce nom si discuté en Allemagne pendant la jeunesse de Gœthe. Trente-deux ans auparavant le poëte spinosiste substituait à la notion chrétienne de la grâce, de l'intervention divine, du salut de l'humanité par les souffrances d'un Dieu, l'idée panthéistique d'un ensemble de lois nécessaires obligeant tous les êtres, depuis le plus petit jusqu'au plus grand. Suivant cette doctrine, nul n'échappe, fût-il Jupiter, c'est-à-dire Dieu, à l'inexorable et invariable empire que la nature exerce sur toutes choses : « Je ne suis pas un dieu, disait alors le héros de Gœthe, et je me crois autant que vous. Infinis !... tout-puissants !... que pouvez-vous donc? Pouvez-vous resserrer en balle dans ma main le vaste espace du ciel et de la terre? Pouvez-vous me séparer de moi-même? Pouvez-vous m'étendre, me déployer en un monde?... Nous sommes tous éternels... Je ne me souviens pas d'avoir commencé ; je ne me sens point destiné à finir, et je ne vois point la fin. Je suis donc éternel, car je suis. »

Le Prométhée du *Retour de Pandore* ne conserve point cette attitude hautaine, cet esprit de révolte contre les traditions religieuses. Il est simplement le père des premiers travailleurs, le premier représentant, dans l'histoire de l'humanité, d'une intelligence active et d'un labeur infatigable. Pandore, qui donne son nom à l'œuvre, ne paraît point dans la pièce ; mais chaque personnage pense à elle et parle d'elle; absente, elle

remplit la scène du souvenir charmant et redoutable qu'elle a laissé dans le monde. Rien de plus simple que l'intrigue de ce drame inachevé. Épiméthée, le type de l'homme qui ne sait jamais prévoir les événements, le rêveur que Pandore a séduit et qui la regrette, est opposé dès le début au vigilant Prométhée. Pendant que l'un, plein d'illusions et de candeur, s'est laissé tromper par la jeune fille que Jupiter envoyait parmi les hommes pour y répandre les maux, l'autre plus avisé a refusé de recevoir sous son toit la dangereuse messagère. Tout à coup des cris perçants arrachent Épiméthée à ses rêves et Prométhée à son travail. Philéros, fils de Prométhée, poursuit, la hache à la main, Épimélie, fille d'Épiméthée, la frappe entre les bras de son père et la mettrait à mort si la main vigoureuse de Prométhée n'arrachait la jeune fille aux coups de ce furieux. Cette grande colère s'explique par une méprise. Philéros arrivait joyeux au rendez-vous que lui avait donné son amante, lorsqu'il la trouve entre les bras d'un berger qui, l'ayant surprise, essayait de lui faire violence; il la croit coupable, poursuit le ravisseur qu'il atteint, et tourne sa fureur encore inassouvie contre l'infortunée. La douleur qu'il ressent d'avoir été trahi, le regret de n'avoir pu se venger, la honte d'avoir mérité les reproches de son père le poussent au désespoir. D'un rocher élevé il se précipite dans la mer avec l'espoir d'y terminer à la fois ses jours et ses tourments; mais à peine le jeune homme a-t-il touché les flots que le désir de vivre se réveille en lui ; une troupe de brillants nageurs l'en-

toure, des dauphins l'accompagnent et, fendant les vagues, d'un bras assuré, il retourne au rivage où l'attend Épimélie, où, repentant et calmé, il la serre sur son cœur.

Les beaux vers abondent dans *le Retour de Pandore*. Ceux qui savent lire la poésie allemande y remarqueront pour le charme de l'expression et l'élégance du rhythme un chœur de forgerons, pour la force du langage un chœur de guerriers. Mais le motif qui revient le plus souvent et que Gœthe a traité avec une sorte de complaisance, c'est la peinture de la beauté et de la séduction souveraine qu'elle exerce sur les cœurs. « Mon père, dit Philéros à Prométhée, dis-moi qui donne à la beauté la puissance unique, redoutable, suprême? qui l'amène en silence, par un chemin secret du haut de l'Olympe ou du sein de l'enfer? Tu échapperais bien plutôt à l'inflexible destinée qu'à ce regard qui nous perce et nous dévore; au sable mobile du désert qu'aux légers tourbillons de cette robe flottante. »

Avec plus de douceur et de résignation, Épiméthée exprime le même sentiment, l'impossibilité pour celui qui voit un beau visage de n'en point subir le charme et, l'ayant une fois subi, de s'y soustraire. L'un parle en amant qui maudit sa chaîne et qui voudrait se révolter sans y réussir; l'autre aime trop son malheur pour se plaindre d'en souffrir. L'enthousiasme d'Épiméthée pour la beauté de Pandore survit à la disparition et à la trahison de celle-ci; quoique abandonné par son infidèle compagne, il ne cesse de penser à

elle, il la revoit telle qu'elle lui apparut dans sa splendeur première, il se représente le bonheur qu'il lui doit avec assez de force pour que ce souvenir seul enchante encore sa vie. Une vague espérance de la retrouver un jour flotte devant ses yeux ; mais lors même qu'il ne devrait jamais la revoir, qu'il serait séparé d'elle pour toujours, il aime mieux la souffrance de l'avoir connue pour la perdre que le bonheur négatif de n'avoir jamais souffert par elle. Sa douleur lui est plus chère que ne le serait le calme dont il jouirait encore s'il n'avait jamais aimé. Il revoit par la pensée la brune chevelure de la divine jeune fille dont les boucles abondantes étaient retenues autour de sa tête par un réseau d'or, les tresses noires qui tombaient jusqu'à ses pieds, lorsque les mailles flexibles ne retenaient plus sa riche chevelure, la couronne de fleurs qui couvrait le front et les sourcils, la perle qui se balançait suspendue à chaque oreille comme pour accompagner et faire ressortir le gracieux mouvement de la tête, la robe diaprée dont les mille couleurs couraient autour du corsage, l'élégante ceinture qui fut déliée par l'heureux amant, le serpent d'or qui s'enroulait autour d'un bras de marbre, la bordure ondoyante de la robe tissée par Minerve et les sandales légères sur lesquelles Pandore glissait comme si des ailes l'eussent emportée à travers l'espace.

« J'ai connu la félicité suprême, s'écrie l'amant délaissé ; j'ai possédé la beauté ; elle m'enchaîna ; elle apparut avec magnificence dans le cortége du printemps. Je la reconnus, je la saisis... Compare-lui les

meilleures choses, tu les trouveras mauvaises. Elle parle : tu réfléchis, mais tu es déjà convaincu ; tu lui résistes : elle remporte la victoire ; tu balances à la servir, et tu es déjà son esclave. » Peut-on appeler un bien ce qui fait tant de mal? dit le sage Prométhée. « Être inconsolable est la plus belle consolation de l'amour, » répond avec ivresse l'amoureux Épiméthée.

Cette œuvre étrange est-elle le simple caprice d'une imagination puissante qui rapproche des types différents dans l'unique dessein d'en reproduire, par le contraste, le caractère poétique? L'auteur n'a-t-il songé qu'à la poésie, ou, sous la poésie apparente, cache-t-il quelque symbole? On ne peut malheureusement douter de cette dernière intention. La seconde période de la vie de Gœthe est envahie par un symbolisme qui étouffe trop souvent la grâce naturelle de son heureux génie. Il ne peint plus, comme au temps de sa féconde jeunesse, les objets et les êtres pour eux-mêmes, sans autre souci que de mettre sous nos yeux la réalité vivante dans un cadre idéal ; il s'adresse à des lecteurs plus raffinés ; sous les tableaux réels de ces peintures visibles, il engage ceux qui le lisent à découvrir le sens mystérieux qui s'y cache. C'est une sorte d'énigme qu'il nous propose et qu'il ne craint pas de rendre obscure. Il semble même qu'il éprouve un malin plaisir à piquer la curiosité du public sans la satisfaire. En tout cas, il ne témoigne aucune pitié pour ceux qu'il embarrasse, fussent-ils même ses meilleurs amis et les confidents habituels de sa pensée. Eckermann

lui disant un jour qu'il n'était arrivé à la parfaite intelligence de ce poëme difficile qu'après l'avoir lu assez souvent pour le savoir presque par cœur, Gœthe se contenta de sourire en lui répondant : « Je le crois bien, toutes les parties sont rivées ensemble. » Viehoff reconnaît, dans le sujet de *Pandore*, les deux éléments qui se partagent *Wilhelm Meister*, la force créatrice représentée par Prométhée, et la force contemplative représentée par Épiméthée. L'homme complet, arrivé à son entier développement, est celui qui sait créer, agir, témoigner de l'initiative et de l'audace, mais qui sait en même temps se recueillir, s'inspirer d'une fantaisie heureuse ou se plonger dans les profondeurs de la spéculation. Wilhelm a commencé sa vie par des rêves d'artiste; il la complète par l'activité utile, sans rien perdre, néanmoins, de son goût pour les arts, ni de son amour du beau. L'union de Philéros, fils de l'actif Prométhée et d'Épimélie, fille du rêveur Épiméthée, indiquerait l'accord harmonieux de l'activité et de l'imagination que chacun de nous doit réaliser au dedans de lui-même.

Cette explication, ingénieuse et vraisemblable, eût peut-être paru trop simple à Gœthe. Il ne lui déplaisait point qu'on cherchât à ses œuvres un sens plus profond. « Je ne trouve pas, lui disait Eckermann, que Schubarth ait raison quand il prétend que l'on trouve réuni là tout ce qui est dispersé dans *Werther*, *Wilhelm Meister* et *les Affinités électives*, car cette opinion rend le poëme incompréhensible. — Schubarth, répondait Gœthe avec une sorte de préférence pour un

commentateur aussi pénétrant, Schubarth descend souvent un peu profondément, mais cependant c'est un esprit solide, et il est plein d'idées fécondes. »

Le véritable sens de *Pandore* doit se tirer, comme d'habitude, de la vie même de Gœthe et du sentiment qui dominait en lui au moment où il écrivait. Sa poésie n'étant d'ordinaire que l'expression de ce qu'il sent, la peinture fidèle de l'état de son âme ou des dispositions de son esprit, si l'on découvre ce qui l'occupait au moment où il a pris la plume, on saura exactement ce qu'il a voulu dire. Lui-même, du reste, nous en fait la confidence dans un passage des *Annales*, relatif à l'année 1807. « *Pandore*, dit-il, de même que *les Affinités électives*, exprimait le sentiment douloureux de la privation. » Schubarth n'avait pas tort et voyait probablement plus clair qu'Eckermann, lorsqu'il saisissait un lien entre ce drame et les œuvres où Gœthe a peint la douleur d'être séparé de ce qu'on aime. Werther pleure Charlotte, Wilhelm Meister pleure Marianne, Édouard perd Ottilie. Tous ces personnages subissent des privations, et cette triste communauté de leur destin les rapproche du sujet de *Pandore*. Mais de quelle privation s'agit-il ici? A quoi Gœthe renonce-t-il, que perd-il lorsqu'il épanche ses regrets dans les vers de *Pandore*?

Il y a là toute une mystérieuse histoire, une aventure romanesque qui rappelle les premières amours de Gœthe, les scènes de Sesenheim, de Wetzlar, de Francfort, et qui ne sera pas la dernière émotion amoureuse d'un cœur resté toujours jeune. A cin-

quante-huit ans, marié, père de famille, Gœthe aimait encore, et, comme il arrive souvent dans l'âge mûr, c'est à une jeune fille que son amour s'adressait. Si les confidences de *Poésie et vérité* s'étaient continuées jusque-là, nous aurions peut-être le portrait de cette nouvelle amie, comme nous possédons ceux de Marguerite, de Frédérique Brion et de Lili Schœnemann. Elle revivra dans les pages des *Affinités électives*, mais sans que nous puissions savoir où finit la vérité, où commence la fiction. Elle s'appelait Minna Herzlieb; le poëte l'avait rencontrée enfant chez le libraire Frommann, son père adoptif, qu'il visitait souvent à Iéna. Il l'avait toujours distinguée et préférée, et, lorsque la petite fille qu'il aimait paternellement, dont il partageait les jeux fut devenue une femme, il éprouva pour elle un sentiment nouveau dont il ne se dissimulait pas le péril, mais dont il n'avait pas la force de surmonter la puissance. La matière était trop délicate pour que le public fût complétement instruit de ce qui se passa alors dans la famille du libraire. Gœthe eut-il le courage de renoncer à sa passion, après une lutte longue et douloureuse? Ses amis vinrent-ils à son secours en éloignant Minna? C'est ce qu'on croit généralement en Allemagne. On dit que Gœthe fut sauvé, moins par sa propre énergie que par la sagesse et la fermeté de Frommann, qui prit le parti d'envoyer la jeune fille en pension. Il ne faudrait point accepter à la légère cette opinion, si répandue qu'elle soit. La vie de Gœthe est un perpétuel exemple de luttes douloureuses entre la sensibilité et la volonté.

Quelle que fût la violence de ses passions, nous avons vu qu'il savait se vaincre lui-même. Pourquoi ne pas croire à un nouvel effort, à un nouveau triomphe de cette énergie morale dont il avait jusque-là donné tant de preuves? Si ses amis l'aidèrent à se contenir, on peut affirmer qu'il s'aida aussi lui-même, et que sa raison prit le dessus sur la vivacité de ses impressions.

En tout cas, la blessure était profonde et saigna longtemps. Comme toujours, la poésie et la fiction consolèrent le poëte; sa douleur s'adoucit en s'exprimant; il sentit moins sa souffrance quand il l'eut traduite en vers ou en prose. Il épancha ses sentiments dans trois œuvres différentes que remplit le souvenir de Minna Herzlieb, où il nous apprend combien il l'aima, tout ce qu'il souffrit pour elle. Là est la véritable clef du *Retour de Pandore*. Lorsque Épiméthée, séparé de celle qu'il aimait, se représente avec tant de force le charme souverain de la beauté, lorsque son imagination la suit pendant l'absence, et retrouve une image lointaine par l'effort d'une pensée amoureuse, on croit entendre Gœthe lui-même recomposer le portrait de sa bien-aimée, et reconquérir, en quelque sorte, sa présence par la fidélité émue du souvenir. Absente, il la revoit; éloignée, il lui parle, et l'illusion fugitive à laquelle il s'abandonne lui rend pour un moment l'apparence du bonheur. Voilà ce qui fait le prix de ce fragment poétique; peu nous importe le symbolisme obscur dont il plaît au poëte, après coup, d'envelopper sa pensée. Les vers qui nous peignent sa douleur, d'où s'exhale une émotion sincère, qu'il a écrits avec

ses larmes, sont les seuls qui nous touchent. C'est lui que nous cherchons, c'est un fragment de son existence que nous aimons à retrouver sous le voile mystérieux dont il se couvre. Tel est l'attrait de presque toutes les œuvres de Gœthe. Sa poésie ne ressemble point à un travail d'auteur; elle sort, comme une confidence nécessaire, du plus profond de son être en réfléchissant tour à tour ce qu'il sait, ce qu'il pense, ce qu'il souffre. Personne n'a fait, moins que lui, métier d'écrire, et ne se propose, moins que lui, un sujet à traiter. Son sujet, c'est sa propre vie, et lorsque ses impressions personnelles ne le provoquent point à parler, il garde le silence.

## II

Les sonnets de Gœthe sont aussi un souvenir de sa passion pour Minna Herzlieb. Il n'aimait pas en général cette forme de poésie, il s'y trouvait enfermé dans des limites trop étroites; sa vive imagination demandait plus d'air et plus d'espace; il lui convenait mieux, disait-il dans une épigramme, de tailler en plein bois. C'est pour rendre hommage à sa bien-aimée qu'il oublia cette répugnance. Depuis Pétrarque, le sonnet est le poëme de l'amour; la fille adoptive du libraire Frommann ne méritait-elle pas d'être chantée avec la précision, le rhythme musical et la délicatesse de langage qu'exige un genre si difficile? Il ne déplaisait pas au poëte amoureux d'essayer un tour de force en l'hon-

neur de celle qu'il aimait. D'ailleurs, pendant l'hiver de 1807, on avait lu chez Frommann à Iéna, en présence de Gœthe, des sonnets de Klinger, de W. Schlegel, de Gries et de Werner. Il se piqua au jeu et voulut à son tour entrer dans la lice. Sur vingt sonnets qu'il composa alors nous n'en possédons que dix-sept. Voss l'accusa fort injustement à ce propos de passer dans le camp des romantiques, en revenant à la poésie du moyen âge. « Il s'agit bien d'une œuvre de parti, répondait Gœthe en écrivant à Zelter ; c'est de l'art que je m'occupe et non des querelles des écrivains allemands. » Pour être tout à fait sincère, il aurait dû ajouter que l'art était chez lui inspiré par l'amour.

Dans la *Correspondance de Gœthe avec une enfant*, que Bettina Brentano, devenue madame d'Arnim, publia après la mort du poëte, pour n'être pas démentie comme elle l'eût certainement été de son vivant, cette romanesque personne s'attribue l'honneur d'avoir inspiré les sonnets de Gœthe. On sait aujourd'hui en Allemagne qu'il ne faut accorder aucun crédit à ses assertions[1]. Elle a reçu en effet les sonnets de Gœthe, mais imprimés, à titre d'envoi littéraire, comme les recevaient aussi d'autres amies. Le dernier sonnet ne laisse du reste aucun doute à cet égard. Gœthe y propose une charade sur le nom de mademoiselle Herzlieb en le décomposant (*Herz* veut dire cœur ; *Liebe* amour) :

[1] M. H. Blaze de Bury a consacré quelques pages piquantes à Bettina d'Arnim. *Écrivains modernes de l'Allemagne*, p 141.

« Ce sont deux mots, courts, faciles à dire, que nous prononçons souvent avec un si doux plaisir.

« Aujourd'hui je cherche à leur plaire et je les prie de me rendre heureux par eux-mêmes. J'espère en silence, et cependant j'espère obtenir de les bégayer tous deux comme le nom de ma bien-aimée, de les contempler tous deux dans une seule image, de les embrasser tous deux dans un seul être. »

Il y a bien de la poésie dans quelques-uns de ces sonnets ; le rhythme en est gracieux autant que les paroles. Mais comment traduire dans une langue étrangère le choix des expressions et l'harmonie savante du langage? Celui que le poëte a intitulé *Croissance* exprime mieux qu'aucun autre le passage de l'amitié paternelle à l'amour qui a marqué son attachement pour Minna Herzlieb.

« Gentille petite enfant, tu sautais avec moi bien souvent à travers les champs et les prairies, pendant les matinées du printemps. Que ne puis-je, me disais-je alors, avec de tendres soins, bénir comme un père une fillette telle que toi et lui bâtir une maison !

« Lorsque tu commenças à observer le monde, ton plaisir fut le soin du ménage. Ah ! si j'avais une telle sœur, me disais-je, je serais heureux ! Comme je pourrais avoir confiance en elle, comme elle pourrait se fier à moi !

« Maintenant rien ne peut plus arrêter sa belle croissance. Je sens dans mon cœur les brûlants orages de l'amour. La serrerai-je dans mes bras pour apaiser mes douleurs ?

« Mais hélas ! il faut maintenant que je pense à toi comme à une princesse ; tu te tiens devant moi si imposante, inaccessible. Je m'incline devant ton regard fugitif. »

Dans un autre sonnet, Gœthe envoie gracieusement à la jeune fille un présent de Noël.

« Oui, ma douce bien-aimée, voici dans une boîte des douceurs de formes diverses. Ce sont des fruits des saints jours de Noël, de simples gâteaux à distribuer aux enfants.

« Maintenant je voudrais avec un doux langage te préparer pour la fête de poétiques pâtisseries. Mais à quoi bon de pareilles vanités? Loin de nous la tentation d'éblouir par la flatterie !

« Toutefois il y a une douceur qui du cœur parle au cœur, dont on jouit de loin ; celle-là, c'est jusqu'à toi seulement qu'elle peut voler.

« Et si tu sens alors un aimable souvenir, pareil au souvenir brillant de l'étoile qui t'est bien connue, tu ne dédaigneras point le plus humble présent. »

Pour exprimer les nuances les plus délicates du sentiment, la langue allemande offrait à Gœthe la ressource de ses aimables diminutifs et des riches épithètes dont elle dispose. L'élégance du style de Pétrarque et le tour heureux de ses phrases ont pu être imités sans désavantage par le poëte germanique. De même que dans le *Canzoniere*, ce n'est pas l'amour vainqueur qui parle ici, c'est l'amour mélancolique auquel sont refusées les satisfactions qu'il demande. Seulement dans la peinture de ces privations douloureuses, le

ton de Pétrarque est plus chaste, celui de Gœthe plus voluptueux. Même lorsqu'il s'adresse à une jeune fille digne de tous les respects, à laquelle il ne devrait parler que comme un père à son enfant, le poëte sensuel des *Élégies romaines* ne sait pas se défendre d'exprimer des désirs brûlants, d'évoquer d'amoureuses images.

« Un regard de tes yeux dans les miens, un baiser de ta bouche sur ma bouche. — A qui a connu comme moi cette volupté, quelle autre chose peut maintenant lui paraître aimable? »

Tel était l'enivrement de Gœthe, tel était encore à cinquante-huit ans la jeunesse de son cœur qu'il ressentait et peignait l'amour avec l'ardeur de la vingtième année.

## III

Le roman des *Affinités électives*, tout plein de la passion qu'un homme marié et déjà mûr éprouve pour une jeune fille, nous représente plus fidèlement encore l'état de l'âme de Gœthe. On ne comprend la signification de cette œuvre qu'en la rapprochant de la biographie. Les sentiments qui l'ont inspirée sont aussi puissants que la crise amoureuse d'où est sorti *Werther;* si l'écrivain n'a pas réussi à les traduire aussi fortement, c'est que peut-être ils étaient moins naturels, c'est que surtout le génie de l'homme vieillissant n'a plus la même vigueur que celui du jeune homme.

Il n'en a pas moins déposé là, comme dans *Werther*, la confidence idéalisée de ses luttes contre la passion, du combat douloureux qu'il a livré pour se vaincre lui-même et renoncer à l'objet de son amour.

Aucune de ses œuvres ne nous parle plus constamment de lui, ne nous fait pénétrer plus avant au fond de sa pensée. A deux reprises différentes, il disait à Eckermann : « *Les Affinités électives* ne renferment pas une ligne qui ne soit un souvenir de ma propre vie. » Il est vrai qu'il atténuait aussitôt la valeur de cette confidence en ajoutant : « Il n'y a pas une ligne qui en soit une reproduction exacte. » Le travail difficile qui s'impose à nous sera donc de démêler la vérité de la fiction ; si on ne l'entreprenait, il manquerait un chapitre à la biographie de Gœthe, et le sens profond d'une de ses œuvres échapperait au public. Quiconque lirait *les Affinités électives* sans savoir que Gœthe y exprime des sentiments intimes et personnels, y raconte une des crises les plus douloureuses de sa vie, s'exposerait à ne point comprendre l'énigme un peu obscure du roman ; en se plaçant au contraire au point de vue biographique, on s'intéressera davantage à cette production singulière, on y découvrira, sous le travail artificiel de la composition, des souvenirs vivants et des émotions vraies.

Le romancier nous transporte tout de suite dans un monde poli et délicat, au milieu de cette société aristocratique du dix-huitième siècle, qui, empruntant de la France ses mœurs et ses manières, répandait partout en Europe la bonne grâce des relations. La politesse

d'alors ne règne pas seulement à la ville ; les gentilshommes l'emportent dans leurs terres, et la vie de campagne en rajeunit les formes sans les altérer. Au début du roman, deux personnages seuls, le baron Édouard et sa femme Charlotte, occupent la scène. Tous deux semblent arrivés à cette période de l'existence où les passions s'apaisent, où le calme de l'âge mûr succède aux crises orageuses de la jeunesse. L'expérience de la vie ne leur a point manqué. Ils s'aimaient, ils se seraient épousés de bonne heure, si la volonté de leurs parents ne les avait éloignés l'un de l'autre. Édouard a été marié par sa famille à une femme riche d'un âge avancé, Charlotte à un vieillard opulent. La mort presque simultanée de cette femme et de ce mari trop âgés les rend l'un et l'autre à la liberté de leurs penchants ; redevenus libres, ils réalisent leurs anciens rêves, et réunissent deux existences trop longtemps séparées. On pourrait croire qu'ils touchent au port ; ils viennent de s'installer ensemble dans un vaste château entouré d'un magnifique domaine, comme pour cacher leur bonheur loin du monde et le garder plus sûrement. Ils en jouiraient en effet, s'ils ne le détruisaient de leurs propres mains en introduisant chez eux des éléments de discorde. C'est le caractère passionné de l'un d'eux qui est la première cause de leurs chagrins. Le romancier fait ainsi remonter à la passion, non aux événements, la responsabilité morale de la catastrophe. Si Édouard et Charlotte restaient isolés, rien ne menacerait leur union ; l'arrivée de personnes étrangères peut seule la

troubler, et la faute d'Édouard est précisément de désirer la venue d'un tiers.

Il le désire sans doute par les motifs les plus généreux, mais il le désire avec trop de véhémence, sans modération et sans réflexion. Inquiet de l'inactivité et des mécomptes de son meilleur ami, que Gœthe, déjà enclin à l'abstraction, désigne simplement par le titre de capitaine, il voudrait lui offrir l'hospitalité dans sa demeure, le consulter sur des embellissements et des agrandissements qu'il médite. Charlotte, aussi charitable, mais plus clairvoyante, combat ce projet par les meilleures raisons. Elle et son mari viennent de prendre leurs dispositions pour vivre à deux; bien des mariages unis ont été troublés, elle s'en souvient, par l'intervention d'une troisième personne. Pourquoi s'exposer sans nécessité à ce péril? Qui sait si les humeurs s'accorderont, si le souci et le chagrin n'entreront point dans le château avec le nouvel arrivant? Au lieu de se rendre aux sages observations de sa femme, Édouard manifeste déjà le penchant fatal qui le porte à n'accepter aucun conseil, à ne suivre que le mouvement capricieux de sa fantaisie ou les emportements désordonnés de son cœur. Charlotte cède par condescendance pour son mari, mais sans être convaincue; en même temps, elle se croit dégagée de l'obligation qu'elle s'imposait de ne pas faire venir auprès d'elle une nièce orpheline, dont elle eût considéré comme un devoir d'achever l'éducation, si elle n'eût craint d'installer dans son intérieur, entre elle et son mari, une personne étrangère. Par la venue du

capitaine et de la jeune Ottilie; la société du château se trouve tout à coup doublée; d'un seul couple, elle est portée à deux. Il arrive alors ce qui arrive en chimie; des affinités électives, des sympathies secrètes se manifestent; il y a des natures qui se rapprochent, d'autres qui s'éloignent; un lien involontaire se forme entre Charlotte et le capitaine, tandis qu'Édouard et Ottilie se sentent faits l'un pour l'autre. Gœthe croyait à ces rapprochements magnétiques, il en avait fait pour son compte la fréquente expérience. Il a tort seulement de les présenter ici comme une opération chimique et d'engager à ce sujet, entre les personnages intéressés, une conversation pédantesque qui forme un contraste déplaisant avec le ton agréable et aisé de la première partie du roman. C'est un souvenir des occupations scientifiques de Gœthe qui s'introduit ici mal à propos dans une scène romanesque. Toutefois ce qui constitue une faute au point de vue de l'art a pour nous l'intérêt d'un trait de caractère; c'est comme la démonstration de la place que tient la science dans la vie du poëte, et de l'invasion croissante de ces études spéciales dans le domaine que jusque-là il réservait à l'imagination. Dans *Werther*, plus jeune et moins savant, il n'eût jamais commis une pareille inadvertance.

Les progrès du double courant qui entraîne en deux groupes distincts les quatre personnages mis en scène sont du reste exposés avec une grande délicatesse et une parfaite connaissance du cœur humain. Les affinités ne se manifestent pas, comme certaines passions, par des coups foudroyants, elles se glissent et s'insi-

nuent peu à peu dans l'âme, qui les ignore, par le commerce de tous les jours, par la communauté des sentiments et des goûts que chaque rapprochement révèle. On dirait que sans aucun incident remarquable, sans secousse violente, elles se dégagent de l'atmosphère qu'on respire. Les quatre amis rassemblés sous le même toit mènent l'existence la plus unie et la moins féconde en émotions, la vie de personnes riches habitant la campagne, tirant d'elles-mêmes et du spectacle de la nature leurs meilleures distractions. Le jour, on se promène, on s'occupe de plantations, on trace des chemins, on cherche des points de vue ; le soir, on dessine, on propose, on discute les améliorations qu'il conviendrait d'essayer dans le domaine, on lit et on fait de la musique. Ces occupations paisibles, en dégageant chaque caractère de toute excitation factice, les révèlent plus sûrement les uns aux autres que ne pourrait le faire le tumulte du monde. Il n'y a place ici ni pour le déguisement ni pour l'illusion. Chacun se voit à nu dans le détail de la vie familière, sans aucun ornement ni aucun mirage étranger. Le caractère sérieux de Charlotte, sa raison grave et ferme sympathise avec l'esprit mesuré et réfléchi du capitaine. Le cœur et l'imagination d'Édouard, restés plus jeunes que son âge, l'attachent au contraire à l'aimable jeunesse, à la beauté naïve d'Ottilie.

Ces dispositions sympathiques restent d'abord à l'état obscur au fond des âmes, elles ne se révèlent que peu à peu, même aux regards de ceux qui les éprouvent. On commence par ressentir des impressions

douces et agréables sans en connaître, sans en chercher la cause. Chacun jouit de la vie avec plus de plaisir sans se douter que c'est la joie d'être ensemble qui double le bonheur. Il y a là une période heureuse que Gœthe a décrite avec beaucoup de grâce et qui rappelle sans doute le charme secret des entretiens du soir chez le libraire Frommann, auprès de Minna Herzlieb, avant que la passion naissante se fût révélée. C'est le calme qui précède l'orage. « Les cœurs s'ouvraient et une bienveillance générale résultait des dispositions bienveillantes de chacun. Chaque couple se sentait heureux et jouissait du bonheur de l'autre. Une telle situation élève l'esprit pendant que le cœur se dilate, et tout ce qu'on fait, tout ce qu'on entreprend a une tendance vers l'infini. »

Mais le moment des révélations approche ; les plus sages eux-mêmes se sentent envahis par la passion. Charlotte nous est représentée comme une personne sérieuse, réfléchie, maîtresse d'elle-même, habituée à ne pas se tromper sur ses devoirs et résolue à les remplir. Rien de plus innocent à l'origine que son goût pour le capitaine : elle lui a fait l'accueil empressé qu'elle devait au meilleur ami d'Édouard ; puis elle a éprouvé du plaisir à l'entendre, elle a découvert en lui des sentiments analogues aux siens, l'amour du travail et de l'activité utile, des penchants sérieux et nobles. Elle ne se doute pas cependant de la place qu'il tient dans son cœur avant le jour où elle apprend qu'il ne restera peut-être pas au château, qu'on lui prépare loin d'elle une position digne de lui. Lorsqu'elle

vient pour la première fois de voir clair au dedans d'elle-même, lorsqu'elle mesure son attachement pour son ami au chagrin qu'elle aurait de le perdre, un hasard qui les rapproche fait éclater la vivacité de leur affection. Ils se promenaient en barque sur l'étang. Édouard venait de les laisser seuls ; Charlotte se sentait envahie par une tristesse croissante à la pensée de leur prochaine séparation ; l'heure et la solitude augmentaient encore le trouble de son âme. Le jour baissait, les objets à demi effacés par la brume semblaient reculer vers un lointain immense. « Le tournoiement du bateau, le léger bruit des rames, le souffle du vent qui frémissait sur le miroir liquide, le murmure des roseaux, le scintillement des premières étoiles, tout avait quelque chose de mystérieux dans le silence universel. Il semblait à Charlotte que son ami la conduisait loin, bien loin, pour la déposer à terre et la laisser seule. Elle se sentait singulièrement émue et néanmoins incapable de pleurer. » Inquiète de ses propres pensées, pouvant à peine dominer son émotion, Charlotte pria son conducteur de la débarquer sur-le-champ. Le capitaine était un homme énergique et un rameur adroit, mais il ne connaissait point la profondeur de l'étang ; il prit mal ses mesures, et, au lieu d'aborder, comme il l'espérait, à la rive la plus prochaine, il rencontra un bas-fond, où la barque échoua sans qu'il lui fût possible de la dégager. Que faire? Il ne lui restait qu'à descendre dans l'eau, heureusement assez basse pour qu'il pût porter la baronne dans ses bras jusqu'au rivage. Bien qu'elle ne

doutât nullement de l'adresse de son ami, Charlotte s'était cramponnée à son cou par un geste en quelque sorte instinctif. La raison du capitaine ne résista point à cette étreinte involontaire. Avant de déposer la jeune femme sur le gazon, il la tint de nouveau étroitement enlacée, et déposa un baiser sur ses lèvres, se jetant aussitôt à ses pieds pour lui en demander pardon.

« Le baiser que son ami avait osé lui donner, qu'elle lui avait presque rendu, fit rentrer Charlotte en elle-même. Elle lui serra la main sans le relever. Toutefois, se baissant vers lui et posant la main sur son épaule, elle s'écria : « Nous ne pouvons empêcher que ce moment fasse époque dans notre vie, mais il dépend de notre volonté que cette époque soit digne de nous. Il faut que vous partiez, cher ami, et vous partirez... Je ne puis vous pardonner, je ne puis me pardonner à moi-même qu'autant que nous aurons le courage de changer notre position, puisqu'il ne dépend pas de nous de changer nos sentiments. » Ainsi devait parler après un instant d'oubli une femme sérieuse, attachée à ses devoirs. La noblesse même de son attitude rachetait la faute qu'elle venait de commettre. La journée ne s'était pas écoulée sans qu'elle eût repris possession d'elle-même, retrouvé l'équilibre de sa raison, et renouvelé le serment qu'elle avait fait à Édouard devant l'autel. De son côté, le capitaine justifiait l'estime que Charlotte lui avait témoignée par la résolution de ne plus troubler un repos si cher.

L'un des deux couples amoureux donne par conséquent l'exemple de la raison, de l'esprit de sacrifice et

de renoncement. Charlotte et son ami ont assez d'empire sur eux-mêmes pour dominer leurs passions. Édouard et Ottilie, plus faibles, cèdent au contraire sans combat à l'enivrement de l'amour. Édouard, attiré vers la jeune fille par une irrésistible sympathie, a cru s'apercevoir qu'elle répondait à son affection. Il semble qu'elle lui témoigne des attentions plus délicates et plus gracieuses qu'à d'autres. Elle a étudié ses goûts avec le désir de les flatter; elle s'est exercée secrètement à accompagner sur le piano les sonates qu'il aime à jouer sur la flûte, et malgré l'imperfection du jeu d'Édouard, elle réussit à rester d'accord avec lui en s'appropriant ses défauts. Elle se plaît à travailler pour lui, elle lui a demandé de copier à sa place des actes dont il avait besoin, et un soir, au moment où on commence à éclairer l'appartement, elle apporte la copie. Édouard regarde d'abord l'écriture d'un air distrait : c'est une main de femme timide qui a tracé les premières lignes; puis le trait devient plus hardi, et le baron reconnaît avec surprise, avec attendrissement, dans les dernières pages l'imitation de sa propre écriture. — Tu m'aimes donc ! s'écrie-t-il, tu m'aimes ! — Ils étaient dans les bras l'un de l'autre, sans savoir lequel des deux avait le premier ouvert ou tendu les siens.

Ici le principal coupable est Édouard, qui devrait défendre Ottilie contre son propre entraînement; mais Édouard, nous l'avons vu dès le début du roman, ne sait résister à aucune de ses passions. Bien loin d'aider la jeune fille à se guérir d'un amour coupable, en lui

donnant le premier l'exemple du sacrifice, il excite au contraire et il entretient ses espérances. En homme que les obstacles n'ont jamais arrêté dès qu'il s'agit de satisfaire un caprice, il arrange l'avenir au gré de sa fantaisie, sans penser un instant à ce que le devoir exige. Il s'applaudit d'avoir découvert l'inclination de sa femme et du capitaine ; il la favorise au lieu de la combattre. Cette Charlotte tant aimée, dont il avait attendu le veuvage avec tant d'impatience, près de laquelle il avait si souvent souhaité finir sa vie, il la cédera sans regret à son ami. Il espère qu'un divorce accommodera tout le monde, et qu'en offrant à Charlotte la liberté d'épouser celui qu'elle aime, il obtiendra le droit d'épouser Ottilie. Nulle trace de remords, de respect de la foi jurée, d'obligation morale. C'est la passion toute pure qui parle par la bouche d'Édouard. Il ne pense même pas aux scrupules de conscience qui pourraient retenir sa femme et l'empêcher de souscrire à ce projet. Habitué à ne jamais se priver de ce qu'il désire, il ne lui vient même pas à l'esprit que d'autres puissent penser et agir autrement.

Dans la peinture de ces deux couples amoureux, si différents l'un de l'autre, Gœthe reproduit fidèlement, comme il l'a fait dans *Werther*, dans *Clavijo*, dans le *Tasse*, les deux faces de son propre caractère. Il ressemble à la fois au sage capitaine et à l'impétueux Édouard, comme il ressemble à Albert aussi bien qu'à Werther, à Carlos aussi bien qu'à Clavijo, à Antonio aussi bien qu'au Tasse. Il a connu autant qu'Édouard la fougue des désirs et l'ardeur immodérée de l'imagi-

nation : lui aussi, il a été troublé par les rêves de l'amour ; peut-être a-t-il entrevu le moment où il pourrait serrer sur son cœur et appeler sa femme la jeune Minna Herzlieb ; mais sa ferme raison et son bon sens pratique ont pris le dessus. Il entre ainsi sans peine dans deux situations opposées, qu'il a souvent traversées l'une et l'autre, un jour entraîné par la passion avec Édouard, le lendemain calmé et assagi avec le capitaine. Qu'on ne croie pas néanmoins qu'il flotte entre les deux sentiments ; chez lui, c'est toujours la raison qui l'emporte, et jamais Werther n'a le dernier mot dans sa vie. S'il eût eu à jouer lui-même un rôle dans son roman, il eût agi comme le capitaine et non comme le baron. Toutefois il n'eût pas triomphé sans combats et sans douleurs. La conception et l'exécution des *Affinités électives* attestent l'effort qu'il fait sur lui-même dans une situation analogue à celle de ses personnages, dans une crise morale qui doit aboutir à la défaite ou à la victoire de la passion. La raison est la plus forte, mais au prix de quelles souffrances et de quelles angoisses ! « Personne, dit-il en jugeant son œuvre, ne méconnaîtra dans ce roman une blessure profonde qui craint de se fermer, un cœur passionné qui a peur de guérir. » La passion est vaincue, mais non déracinée ; elle renonce à se satisfaire, elle ne renonce pas à se nourrir d'un passé cher et regretté ! Au fond même, le roman n'a été conçu et entrepris que pour permettre à une âme passionnée de retracer jusque dans ses moindres traits une image adorée. C'est une jeune fille qui remplit alors la pensée de Gœthe,

c'est aussi une jeune fille qui tient la première place dans son œuvre. Elle occupe le centre de l'ouvrage; à plusieurs reprises, les autres personnages se groupent autour d'elle dans des attitudes choisies, comme pour mieux faire valoir la grâce originale de sa beauté. Il semble même qu'à certains moments les scènes principales ne soient inventées et composées que pour servir de cadre à cette pure physionomie.

## IV

Ottilie nous intéresse avant d'avoir paru. Le romancier fait ici ce que font quelquefois les poëtes dramatiques: il prépare l'entrée de son personnage favori. Des lettres de la maîtresse de pension qui élève la jeune fille et de l'instituteur qui lui consacre des soins particuliers nous peignent son caractère. Si c'est là le portrait idéalisé de Minna Herzlieb, comme tout l'indique, on peut en concevoir de plus flatteur, on n'en imagine guère de plus attachant. Gœthe éprouve un plaisir délicat à relever des mérites cachés que n'aperçoit pas toujours l'observateur superficiel, qui ne se révèlent d'ordinaire qu'aux regards attentifs. Ottilie ne compte point parmi les élèves brillantes de la pension, elle n'est point de celles qui obtiennent des couronnes ou se distinguent dans un examen, à la grande joie des maîtres. Une sorte de réserve et de pudeur timide la paralyse lorsqu'il s'agit de montrer ce qu'elle vaut. Elle ne tient pas à paraître, elle ne se soucie que

de la réalité du savoir et non de l'apparence: en revanche, son esprit se développe avec une sûreté et une suite remarquables ; ce qu'elle a une fois appris, elle le sait pour toujours. Il y a chez elle une abondance de vie intérieure, une continuité de travail latent qui font mûrir peu à peu les plus beaux fruits. Si on la presse, elle devient incapable d'agir, mais si on lui laisse le temps nécessaire, elle ne fera rien qui ne soit exquis. Personne ne jouera un morceau de musique avec plus de goût, ni ne tracera un dessin d'une ligne plus pure.

Ce qui répand surtout un grand charme sur sa personne, c'est l'égalité d'humeur qui ne l'abandonne jamais. On dirait toujours qu'elle s'oublie pour ne penser qu'aux autres ; à peine est-elle installée dans le château, que la constante harmonie de ses paroles et de ses actions, sa complaisance inépuisable, ses attentions pour tout le monde, sa tranquille activité rendent la vie plus douce à ceux qui l'entourent. Chargée par Charlotte de la direction du ménage, elle s'acquitte de sa tâche paisiblement, sans bruit, sans étalage de zèle, mais en communiquant à chaque serviteur ses habitudes soigneuses, son amour de l'ordre. On ne la voit jamais ni pressée, ni en défaut : chaque chose est à sa place, chaque repas se fait à l'heure prescrite; ses amis n'ont qu'à jouir du bien-être qu'elle leur procure sans que la crainte de la fatiguer diminue leur plaisir. Tel est aussi le caractère paisible de sa beauté ; aucune trace de coquetterie, aucun désir d'attirer sur soi l'attention, n'en exagère ou n'en précipite l'effet. C'est le modeste rayonnement d'une belle âme qui se reflète

sur un pur visage. « On la voyait s'asseoir, se lever, aller, venir, sortir, rentrer et prendre sa place sans une apparence d'inquiétude ; c'était une action continuelle, un mouvement sans trêve, et toujours agréable ; ajoutez qu'on n'entendait jamais ses pas, tant sa démarche était légère. » Édouard, que l'expérience de la vie aurait défendu contre les avances d'une coquette, se laisse aller insensiblement à la douceur de vivre auprès de l'aimable enfant ; les chastes attentions qu'elle a pour lui sont des piéges plus dangereux que le manége savant de l'amour. Gœthe subissait, lui aussi, chez le libraire Frommann ces influences magnétiques, cette fascination qu'exerce autour d'elle la beauté innocente.

Charlotte a suivi avec inquiétude, mais sans désespérer, les progrès de la passion d'Édouard pour Ottilie. L'effort qu'elle vient d'accomplir sur elle-même en étouffant son propre amour dès qu'elle l'a découvert, elle se flatte qu'à son tour elle l'obtiendra de son mari. Peut-être suffira-t-il de lui montrer le danger vers lequel il court pour le retenir au bord de l'abîme. Après le départ du capitaine, avec sa résolution accoutumée, elle prend le parti d'aborder elle-même cette délicate question. L'éloignement d'Ottilie lui paraît le moyen le plus sûr de guérir Édouard. C'est par un remède analogue qu'elle vient de se sauver. Elle propose donc à son mari de renvoyer la jeune fille en pension, ou de la placer dans une grande famille comme demoiselle de compagnie. Pour éviter une réponse précise, Édouard se dérobe derrière des faux-fuyants et des échappatoires ; mais sa courageuse femme, ne lui laissant aucune issue,

le force à voir clair au dedans de lui-même. « Tu aimes Ottilie, lui dit-elle, tu t'accoutumes à sa présence. L'inclination et la passion naissent et se nourrissent aussi chez elle. Pourquoi ne pas exprimer par des paroles ce que chaque heure nous révèle?.. Nous ne sommes plus assez jeunes ni l'un ni l'autre pour courir en aveugles là où l'on ne veut pas, où l'on ne doit pas aller. Personne ne peut plus veiller sur nous. Nous devons être nos propres amis, nos propres gouverneurs. Personne ne s'attend à nous voir nous perdre dans les derniers égarements. Personne ne s'attend à nous trouver blâmables ou même ridicules. » Si tu ne peux te vaincre, semble-t-elle lui dire en définitive, tu ne pourras du moins t'abuser plus longtemps. Ce langage sérieux, dont il ne pouvait méconnaître la justesse, remplit Édouard de confusion, sans le décider néanmoins à tenter sur lui-même un effort énergique. Sa seule pensée fut alors, pour accorder à sa femme une demi-satisfaction sans sacrifier Ottilie, de quitter le château pourvu que la jeune fille y restât. On lui demandait l'éloignement d'Ottilie, il préféra s'éloigner lui-même à la condition que Charlotte garderait sa nièce dans sa demeure. Il préservait ainsi celle qu'il aimait de la douleur de vivre dans une résidence étrangère ; il espérait d'ailleurs ne pas la perdre de vue et guetter l'occasion de se rapprocher d'elle.

Alors commence le supplice d'Ottilie, supplice d'autant plus cruel qu'elle ne peut confier à personne ce qu'elle éprouve, qu'elle se sent surveillée d'ailleurs par une jalousie affectueuse, mais attentive. Un jour,

elle ne voit plus Édouard dans le château, elle l'a entendu partir à cheval, elle ne l'entend pas rentrer; elle ne trouve sur la table que deux couverts au lieu de trois; elle aperçoit une berline de voyage; tout lui annonce un départ dont elle n'ose parler à Charlotte, dont la durée lui est inconnue. Un reste d'espoir la soutient quelque temps, puis elle voit s'évanouir peu à peu toutes ses illusions. Elle croyait que Charlotte aimait le capitaine; Édouard lui avait annoncé que sa femme divorcerait volontiers pour contracter une nouvelle union; elle entend au contraire annoncer le prochain mariage de l'ami d'Édouard avec une autre personne. Si elle pouvait oublier que Charlotte est la femme d'Édouard, un événement grave le lui rappellerait. Sa tante va devenir mère; elle voit préparer sous ses yeux le berceau de l'enfant dont la venue lui enlève sa dernière espérance. Sa raison naturelle et l'élévation de son caractère lui tracent désormais sa ligne de conduite. Elle renonce aux projets que l'imagination d'Édouard avait caressés, qu'elle-même avait accueillis trop facilement, comme si son bonheur ne devait rien coûter à celui de sa tante. A quoi peut-elle prétendre maintenant? L'union d'Édouard et de Charlotte n'est-elle pas resserrée par le plus sacré des liens? Osera-t-elle disputer à Charlotte le père de l'enfant que Charlotte vient de mettre au monde?

Gœthe a peint avec une science délicate d'observation ce qui se passe alors dans le cœur de la jeune fille. C'est une grande tristesse intérieure, une abnégation de tous les instants recouverte en apparence de calme

et de réserve. Ottilie, comme toutes les âmes blessées, cherche la solitude; elle aime à se renfermer dans sa chambre, et, lorsqu'elle se trouve seule, il lui arrive quelquefois de recueillir ses impressions; elle compose ainsi un journal dont le roman nous donne quelques extraits. Afin de rattacher ces fragments au plan général de l'œuvre, Gœthe emprunte une spirituelle comparaison aux usages de la marine royale d'Angleterre. Tous les cordages, dit-on, depuis le plus gros jusqu'au plus mince, y sont faits de telle sorte qu'un fil rouge les parcourt tout entiers et qu'on ne peut l'enlever sans tout détruire. Les marins reconnaissent à ce signe tout ce qui appartient à la couronne. Le journal d'Ottilie a aussi un fil rouge, un fil d'amour et de tendresse, qui relie tout l'ensemble et le caractérise. Les extraits de ce journal sont pleins d'intérêt, sans correspondre toujours, quoi qu'en dise Gœthe, aux sentiments d'une jeune fille et à la situation particulière d'Ottilie. On y surprend une foule de pensées qui font honneur à la sagacité de l'écrivain, mais qui n'ont point de rapports avec le sujet. Dans la dernière période de sa vie, Gœthe ne respecte plus assez le public pour serrer de près la composition de ses œuvres; il est d'ailleurs loin du temps où d'une main vigoureuse il traçait le plan de *Werther*, sans y admettre une seule scène qui ne concourût à l'effet général. Son génie vieillissant ne lui laisse plus la même force d'esprit, et sa grande popularité lui inspire la tentation de se mettre au-dessus des règles. Il se permet alors des licences qu'on ne supporterait point de la part d'écri-

vains moins admirés; pour grossir ses volumes et atteindre le nombre de pages que lui demande son libraire, il introduit trop volontiers dans ses œuvres des morceaux de remplissage presque toujours intéressants en eux-mêmes, mais étrangers au sujet. J'avoue que, dans le journal d'Ottilie, je ne reconnais guère ni les pensées ni le style d'une jeune fille; c'est bien plutôt une série de réflexions personnelles recueillies par l'auteur à diverses époques et qu'il insère ici sous un prétexte romanesque, en réalité pour allonger son manuscrit.

On comprend qu'Ottilie puisse exprimer la pensée suivante : « Il y a des monuments et des souvenirs de plus d'un genre qui rapprochent de nous les absents et les morts. Aucun ne vaut le portrait. Il y a du charme à s'entretenir avec une image chérie, même quand elle n'est plus ressemblante, comme il est quelquefois charmant de disputer avec un ami. On sent d'une manière agréable que l'on est deux, et que cependant l'on ne peut se diviser. » Cette pensée, qui se rapporte à Édouard absent, répond à merveille aux sentiments de la jeune fille; mais quoi de commun entre l'état de son âme et les extraits suivants : « Que de fois l'architecte emploie tout son génie, tout son amour de l'art pour élever des édifices d'où il doit s'exclure lui-même ! Les salons des rois lui doivent leur magnificence, et il ne jouit point de leur plus grand effet... Avec la clef d'un palais, l'architecte en remet au riche toutes les jouissances et les agréments, sans y prendre lui-même aucune part. — Personne ne parlerait beaucoup en so-

ciété, si l'on savait combien de fois on comprend mal les autres. — Celui qui parle longtemps devant les autres sans flatter ses auditeurs excite la répulsion. — Toute parole prononcée éveille l'idée contraire. — Les passions ne sont que des vertus ou des vices exaltés. » N'est-ce pas l'auteur qui se substitue ici à son personnage et qui enrichit le journal d'Ottilie des résultats de sa grande expérience?

L'action languit du reste dans la seconde partie du roman. Gœthe se laisse aller à l'abondance de ses souvenirs; il nous présente même quelquefois des personnages épisodiques sans autre dessein que celui de reproduire des physionomies qui l'ont frappé dans le cours de son existence. Il est vrai qu'il les emploie à faire valoir par le contraste ou par la ressemblance les qualités d'Ottilie; mais on est tenté de penser qu'il les emploie trop longuement, comme un vieillard qui s'attarde aux réminiscences du passé. Il a certainement rencontré dans le monde, peut-être à Weimar, cette vive et brillante Luciane dont il retrace le portrait avec une complaisance mêlée d'ironie. Il l'a vue courir de fêtes en fêtes, de plaisirs en plaisirs, braver la pluie et le froid pour satisfaire un caprice, traîner à sa suite un cortége d'adorateurs, et, malgré quelques dons heureux, ne se servir de ses talents et de son activité d'esprit que pour user sa jeunesse en divertissements frivoles. Il a dû même résister aux avances qu'elle faisait à tous les hommes, et lui infliger le spectacle de son indifférence. C'est une aventure personnelle qu'il raconte évidemment, lorsqu'il parle d'un poëte que

Luciane voulait séduire, dont elle espérait obtenir l'hommage de quelques vers, et qu'elle croyait avoir enchaîné à son char en ne chantant pendant toute une soirée que des poésies composées par lui. La jeune femme lui faisant demander s'il n'était pas ravi d'avoir entendu chanter ses vers par une si jolie voix. « Mes vers? répondit-il avec étonnement, pardonnez-moi, je n'ai entendu que des voyelles, et encore ne les ai-je point toutes entendues. » — L'esprit mordant de Gœthe se reconnaît à cette réponse ironique. Ce qui ne lui ressemble pas moins, c'est que le poëte, mis en demeure d'adresser des vers à Luciane, en adresse le soir même à Ottilie. Serait-ce pousser trop loin les conjectures que de signaler quelques ressemblances entre le caractère fantasque de Luciane et celui de Bettina Brentano? Gœthe indique bien nettement sa préférence pour Ottilie, et rend à Minna Herzlieb un délicat hommage en opposant sa pudique réserve à la coquetterie provocante de Luciane. « Quoique très-simplement vêtue, dit-il, Ottilie était toujours la plus belle, du moins aux yeux des hommes; un doux attrait les assemblait tous autour d'elle. »

Le jeune architecte, si épris de son art et d'un caractère si noble, qui paraît nourrir en secret pour Ottilie une affection sans espérance, appartient, comme Luciane, à la liste des relations de Gœthe. C'est, dit-on, Engelhardt de Cassel qui lui servit de modèle. Lui-même rapporte ce bruit dans ses *Annales*, et semble l'accepter en ne le démentant point. Le voyageur an-

glais et l'instituteur d'Ottilie paraissent aussi des types observés d'après nature.

Par de longs détours, ces différents personnages nous ramènent en général au même point, à l'analyse de la situation morale d'Ottilie, qui devient l'intérêt principal de la seconde partie du roman. On dirait que l'écrivain retarde à dessein le dénoûment et prolonge son œuvre pour ne pas se détacher trop tôt d'une figure aimée. Ainsi qu'il nous le dit lui-même, « sa profonde blessure craint de se fermer, son cœur passionné a peur de guérir. » La multiplicité des événements n'est pour lui qu'une occasion de revenir par des routes diverses à son sujet favori. Quel motif attachant pour un moraliste tel que Gœthe, pour un observateur aussi pénétrant de la nature humaine, que l'étude d'une âme féminine, surtout lorsqu'il s'y mêle une émotion amoureuse ! Frappée dans ses espérances, atteinte au plus profond de son cœur, Ottilie a cessé de lutter, mais non de souffrir ; une chaste résignation a remplacé chez elle les agitations de l'amour. Loin de celui qu'elle aime, elle continue à penser à lui, mais sans espoir et sans désirs, dans un recueillement silencieux où se révèle la pureté de ses sentiments. Elle se dépouille par vertu de toute convoitise personnelle et sacrifie son bonheur à celui d'un autre. L'enfant qu'elle voit grandir sous ses yeux, qu'elle élève elle-même et qu'elle porte fréquemment dans ses bras, lui rappelle, avec les liens sacrés d'Édouard et de Charlotte, ce qu'elle doit à chacun d'eux. Elle arrive ainsi à l'idée de l'abnégation, du renoncement absolu. Elle ne pense plus à

elle-même, elle ne pense plus qu'à Édouard. Pourvu que son ami soit heureux, elle se sent capable, non de l'oublier, encore moins d'en aimer un autre, mais de vivre sans lui dans la solitude.

Cet isolement même ne la sépare pas tout à fait de celui qu'elle aime; l'imagination rapproche les distances; loin de lui, elle le voit, elle lui parle comme s'il était présent. Son rêve prolonge la réalité et lui en procure l'illusion. Gœthe croyait à ces phénomènes magnétiques, à ces voix que les âmes entendent à travers l'espace, il avait entretenu lui-même avec les absents ces communications mystérieuses. C'était, suivant lui, un privilége des natures d'élite; il ajoutait ainsi un trait de plus à la distinction d'Ottilie. Le sort de la jeune fille serait désormais fixé; elle vivrait d'une vie intérieure, cachée à tous les yeux, enfermée dans ses chers souvenirs; à défaut du bonheur, elle trouverait du moins le repos et cette douceur amère que répand en nous la satisfaction du devoir accompli, si l'impétueuse passion d'Édouard ne venait la poursuivre jusque dans la solitude.

Édouard n'a su ni dominer son amour, ni renoncer à l'espérance; la naissance même de son fils ne le ramène point à Charlotte; pour échapper au trouble de son âme, il a cherché dans la guerre une diversion puissante, il s'est exposé à de nombreux périls; mais il revient de l'armée plus amoureux que jamais, plus décidé que jamais à briser les obstacles qui le séparent d'Ottilie. On dirait qu'il l'a conquise en s'exposant pour elle, comme au temps où les chevaliers gagnaient

la faveur des dames à force de prouesses. Il exprime sa résolution au capitaine avec la véhémence habituelle de son langage. Quant à moi, lui dit-il, après les dernières épreuves que j'ai traversées, après les travaux pénibles, dangereux, que je me suis imposés pour les autres, je me sens aussi autorisé à faire quelque chose pour moi. Ce que je veux, ce qui m'est indispensable, je ne le perds point de vue. Je saurai m'en emparer, et ce sera certainement bientôt.

## V

C'est cette inflexible persistance de la passion d'Édouard qui continue le roman. S'il exerçait plus d'empire sur lui-même, la situation des différents personnages redeviendrait ce qu'elle était au début; après une courte erreur, chacun se résignerait, comme Ottilie se résigne, non à effacer le souvenir de tout ce qui s'est passé, mais à ne plus faire revivre l'illusion d'un moment. L'exemple d'Édouard prouve une fois de plus que la passion détruit ceux qui s'y livrent, que le bonheur ne s'acquiert qu'au prix de la modération et du sacrifice. Gœthe l'a répété bien souvent; il ne le montre nulle part avec plus de force que dans le dénoûment des *Affinités électives*. Pour n'avoir voulu ni se modérer ni se contenir, Édouard court à sa perte avec une fureur aveugle. Chacun de ses pas le rapproche du malheur qui sera son châtiment. Malgré les objections de son ami, il persiste à croire que Charlotte

acceptera le divorce, il supplie le capitaine d'épouser sa femme, et l'envoie en députation auprès d'elle pour l'y décider; puis, devançant par la pensée l'événement qu'il désire, impatient d'entendre un signal qui doit lui annoncer du château le succès de sa demande, il pénètre dans le parc par des sentiers de chasseurs et arrive à l'endroit où Ottilie est assise sous les grands chênes, ayant à côté d'elle l'enfant de Charlotte endormi. Il se précipite à ses pieds; elle lui montre l'enfant, il répond qu'entre elle et lui il n'y a plus désormais d'obstacles, que Charlotte va consentir au divorce, et qu'en ce moment-là même elle promet peut-être sa main à un autre. Les heures se passent dans une douce causerie, dans les joies du revoir après tant d'épreuves et une si longue absence, lorsque Ottilie s'aperçoit la première que le jour va finir. Le soleil a déjà disparu derrière les montagnes, les grandes ombres du soir s'allongent sur la terre.

La jeune fille croit reconnaître dans le lointain la robe blanche de Charlotte au balcon de la maison; elle sait que l'enfant est attendu avec impatience, qu'on s'inquiète peut-être de ne pas le voir encore, et en proie à une agitation fiévreuse, pour abréger le chemin, elle se jette dans une barque; elle évitera ainsi les détours d'un sentier qui longe le lac. Malheureusement son cœur palpite, ses mains tremblent; en voulant éloigner le bateau du rivage elle fait un faux mouvement, l'enfant qu'elle tenait sur son bras tombe dans l'eau, et quand elle l'en retire, il ne donne plus signe de vie.

L'âme pure d'Ottilie ne se consolera pas de ce malheur, ne se pardonnera pas d'avoir privé Charlotte et Édouard de leur unique enfant. Elle aura d'autant moins d'indulgence pour elle-même qu'elle s'accuse d'avoir écouté de nouveau les promesses d'Édouard, d'avoir encore une fois espéré avec lui. Après avoir enlevé à Charlotte son fils, elle ne supporte pas l'idée de lui enlever en même temps son mari. Tout est fini désormais entre elle et Édouard; elle le veut, elle le dit, elle le jure. L'obstination d'Édouard à nourrir sa passion, à revoir la jeune fille malgré elle, ne fait que précipiter le dénoûment. Tant d'émotions ont épuisé Ottilie : ses forces déclinent; on s'en aperçoit, on essaye de la ranimer et de la soutenir, mais on ne sait pas que depuis quelque temps elle se nourrit à peine, que depuis quelques jours elle ne prend plus aucune nourriture. Elle meurt ainsi d'inanition et de faiblesse sans qu'on ait pu la secourir ni même deviner la gravité de son mal. Gœthe se sépare de la pure jeune fille avec une poétique mélancolie, comme s'il perdait lui-même un être aimé. « De douces vertus que la nature avait naguère tirées de son sein fécond étaient soudain anéanties par sa main indifférente : vertus rares, belles, aimables, dont le monde indigent accueille en tout temps avec délices la paisible influence, et dont il sent la perte avec une impatiente tristesse. » On dirait qu'il ensevelit de ses propres mains sa passion pour Minna Herzlieb lorsqu'il conduit au tombeau la dépouille d'Ottilie. « On revêtit ce corps charmant de la toilette qu'elle s'était préparée elle-

même ; on lui mit sur la tête une couronne de marguerites qui brillaient, pleines de pressentiments, comme des étoiles funèbres. Pour décorer le cercueil, l'église et la chapelle, tous les jardins furent dépouillés. Ils étaient dévastés comme si l'hiver eût déjà moissonné toute la parure des plates-bandes. De grand matin elle fut emportée du château dans le cercueil ouvert, et le soleil levant répandit encore sa teinte rose sur cette figure céleste. Le cortége se pressait autour des porteurs. Personne ne voulait ni la devancer ni la suivre ; tout le monde voulait l'entourer, jouir une dernière fois de sa présence ; enfants, hommes, femmes, tous étaient profondément émus ; les jeunes filles qui sentaient plus directement la perte qu'elles avaient faite, étaient inconsolables. »

Édouard ne put survivre à celle qu'il aimait ; au chagrin de la perdre se joignait le remords d'avoir causé sa perte par l'ardeur inconsidérée d'une passion sans frein. Il se laissa mourir comme elle, de faim et de tristesse. Charlotte réunit leurs deux corps dans le caveau de la chapelle. Ils ont assez souffert, pensait-elle, pour avoir acquis le droit de se reposer ensemble, sous le regard des anges, en attendant le jour bienheureux du réveil.

*Les Affinités électives* rappellent fréquemment, par la grâce et par la vérité poétique des peintures, les plus heureuses compositions de Gœthe. Les mœurs de la société polie qui s'était formée en Europe, à l'image de la France, mœurs d'une classe et non d'un peuple, les relations qu'entretiennent entre eux les gens du

monde y sont décrites par un observateur très-pénétrant et toujours bien informé. L'aimable figure d'Ottilie, une des plus pures créations de Gœthe, répand sur les inévitables réalités de la vie le charme d'une poésie délicate. Le style, dans la première partie surtout, est plus aisé, plus clair et plus vivant que ne le sera plus tard la prose de Gœthe, vouée désormais à une obscurité systématique. La force du sentiment qui inspire l'écrivain se traduit par la vivacité de son langage. Gœthe, redevenu jeune pour aimer, retrouve quelquefois la jeunesse et le feu de Werther pour raconter son amour ; mais, tandis que l'ardeur de Werther ne se ralentit jamais, l'alanguissement de la vieillesse se fait sentir ici par les lenteurs et les digressions de la seconde partie. L'esprit n'a plus assez de vigueur pour fondre d'un seul jet une œuvre d'art : il ne court plus au but d'un élan rapide ; il se complaît dans les détails et s'attarde sur la route au lieu d'élaguer l'inutile pour ne s'attacher qu'au nécessaire.

L'unité et l'harmonie de l'œuvre en souffrent ; mais pour l'étude de la vie intellectuelle de Gœthe, ces longueurs ont leur prix. Chaque digression nous révèle l'étendue de ses connaissances et la variété des sujets sur lesquels peut se porter à la fois l'activité de son esprit. C'est l'abondance de ses richesses qui en débordant l'entraîne au delà des limites qu'une intelligence moins riche s'imposerait plus facilement. Il ne s'est pas flatté lui-même quand il disait à Eckermann : « Ce roman renferme tant d'idées qu'il est impossible de les apercevoir toutes à la première lecture. » On

admire en effet, en y réfléchissant, qu'il puisse parler de tant de choses, et qu'il en parle si bien. On trouverait dans les *Affinités électives* un véritable cours d'architecture, une foule de réflexions fines et justes sur l'art de restaurer les monuments anciens en y conservant la marque et le style de l'antiquité. Lorsqu'on voit l'architecte décorer une vieille chapelle en essayant de retrouver et de reproduire les ornements effacés par le temps, peupler l'azur du ciel de figures d'anges aux draperies flottantes, passer sur les murailles une couche d'un brun clair, afin de faire ressortir le ton plus sombre des colonnes, joindre la terre au ciel par des guirlandes de fleurs et de fruits, tamiser la lumière à travers des vitraux coloriés, disposer les dalles du pavé en un dessin savant, rétablir dans le chœur quelques stalles élégamment sculptées, on se représente Gœthe présidant lui-même, comme il l'a fait si souvent, à quelque restauration habile dans le grand-duché de Weimar. Il n'est pas jusqu'à l'art secondaire des tableaux vivants qu'il n'ait approfondi et relevé par la noblesse des sujets, par l'élégance des attitudes, par la beauté harmonieuse des groupes.

Tous ces détails nous rappellent la place considérable que les beaux-arts ont tenue dans l'existence de Gœthe. Non-seulement il rapportait d'Italie des souvenirs qui ne s'effacèrent point, mais il ne se passait guère de jour qu'il ne regardât des cartons représentant les œuvres des grands peintres, de belles gravures, des dessins de monuments, des plans d'architecture, des médailles ou des pierres gravées. La vie tout entière

d'un amateur distingué suffirait à peine pour acquérir sur ces divers sujets les notions précises qu'il s'était appropriées depuis sa jeunesse et qu'il entretenait comme en se jouant. Ce ne sont pas uniquement les beautés de l'art qu'il comprend, il sait aussi les secrets du métier, et il en remontrerait aussi bien à un maçon qu'à un architecte. S'agit-il des jardins, des soins à donner aux fleurs et aux fruits, il en parle avec la même autorité ; il n'ignore rien de ce qui concerne le jardinage. Il saurait dessiner un parc comme le fait le capitaine, y chercher les points de vue les plus heureux, creuser un lac, ou dans une sphère plus humble entretenir les serres avec Édouard et planter les arbres sur un terrain propice, dans la saison la plus favorable. N'a-t-il point passé une partie de sa vie au milieu de ses plates-bandes, sous ses ombrages, la bêche ou la serpe à la main, étudié de ses yeux la nature sur le fait et retenu soigneusement toutes les leçons qu'elle nous donne?

Gœthe a aussi traité dans *les Affinités électives* la grande question de l'éducation, si bien résolue par l'Allemagne. Ses principes pédagogiques sont très-simples, à la portée des esprits les plus humbles. Il voudrait qu'avant tout le maître s'appliquât à bien saisir une idée ou un objet, en acquît une notion très-claire, en embrassât toutes les parties, et, en les présentant aux enfants, ne changeât de sujet qu'après s'être assuré que chacun possède aussi bien que lui tout ce qui précède. La dispersion des forces lui paraissait avec raison ce qu'il y a de plus dangereux dans l'enseignement.

Rien de plus nécessaire que d'habituer les enfants à concentrer leurs efforts sur des points déterminés, et de leur donner l'exemple d'une attention soutenue.

Il préfère pour les garçons la vie commune à l'éducation solitaire; il aime à les voir tous revêtus du même uniforme. On dirait, comme l'a justement remarqué le nouveau traducteur des *Affinités électives*[1], qu'il recommande à ses compatriotes l'institution de la *landwehr* lorsqu'il passe en revue les petits jardiniers enrégimentés par Charlotte. « Les hommes, dit-il, devraient porter l'uniforme dès leur enfance, parce qu'ils doivent prendre l'habitude d'agir en commun, de se confondre parmi leurs égaux, d'obéir en masse et de travailler pour l'œuvre commune. D'ailleurs toute espèce d'uniforme entretient l'esprit militaire et une discipline plus exacte et plus ferme. Tous les garçons du reste sont nés soldats. » Il demande au contraire que les jeunes filles soient vêtues de la manière la plus diverse, chacune à sa guise, afin que chacune apprenne ce qui convient le mieux à sa taille et à l'air de son visage. Il résume lui-même son programme d'éducation dans une maxime aussi juste que profonde : « Que l'on élève, dit-il, les garçons pour être des serviteurs, les filles pour être des mères, et tout ira bien. » Voilà une pensée que devraient méditer les peuples qui ont perdu la notion de la discipline et cessé d'honorer la maternité.

Par cette abondance d'observations morales, par sa

[1] *Les Affinités électives*, traduction nouvelle, par Camille Selden. Paris, Charpentier.

connaissance approfondie du cœur humain, par le soin avec lequel il étudie les rapports des hommes entre eux et les nuances les plus délicates du sentiment, Gœthe mérite d'être compté parmi les plus grands moralistes de tous les temps. Il y a peu de conditions sociales qu'il n'ait décrites, peu d'états de l'âme qu'il n'ait observés; ses œuvres abondent en réflexions personnelles sur les travers ou les faiblesses de l'humanité. Attendant peu des hommes et ne comptant guère sur leur vertu, il les juge d'ordinaire avec indulgence, mais il démêle en même temps les ressorts cachés de nos actions avec une rare sagacité, en pénétrant toujours au fond des choses, sans se laisser séduire par les apparences. Faut-il le transformer pour cela, comme le font quelques-uns de ses biographes, en professeur de morale? Ce serait se méprendre sur la nature de ses œuvres. Il peint ce qu'il voit et ce qu'il sait, il n'enseigne pas ce qu'il faut faire. Sans doute, ce qu'il écrit respire souvent une fierté de pensée, une énergie morale, un dédain des petits soucis de l'existence, un appétit des jouissances les plus nobles qui peuvent élever et fortifier les âmes; mais en même temps que de scènes tracées d'un pinceau libre, que de peintures voluptueuses éveillent chez le lecteur l'idée épicurienne du plaisir! Un moraliste n'est pas nécessairement un écrivain moral, un professeur de vertu.

On oublie trop cette considération lorsqu'on présente en Allemagne *les Affinités électives* comme une apologie du mariage, comme un sermon romanesque dont l'auteur aurait pris pour texte le respect du lien conjugal.

Il y a en effet dans le roman un personnage affairé et un peu ridicule, qui passe sa vie à courir le monde, afin de réconcilier les époux séparés et de prêcher la concorde au sein des ménages. Tout ce qu'il dit est assurément moral, mais il ne le dit pas toujours avec le tact nécessaire; son humeur bizarre et son amour immodéré du mouvement excitent plus de gaieté chez ses hôtes que ses bons conseils ne produisent d'impression. On trouve qu'il parle bien, mais le prédicateur gâte le sermon. On le regarde plutôt comme un excellent homme possédé d'une idée fixe que comme un négociateur sérieux et habile. En réalité, il ne fait aucun bien à personne; il paraît même plus dangereux par l'intempérance de sa langue qu'utile par son zèle. C'est lui qui, le jour du baptême de l'enfant de Charlotte, cause la mort d'un vénérable pasteur en le forçant de se tenir debout pour entendre un interminable discours; c'est lui qui, par une sortie déplacée, amène la dernière crise à laquelle succombe Ottilie. Il serait tout à fait arbitraire d'attribuer à ce personnage, qui n'entre jamais en scène sans qu'un peu de ridicule l'y accompagne, l'honneur de parler seul au nom de Gœthe et d'exprimer la moralité du roman.

Il est vrai que Gœthe sembla lui-même autoriser cette conjecture, lorsqu'en s'entretenant avec Eckermann des *Affinités électives*, il se moquait des époux qui veulent se séparer. « Feu Reinhard, de Dresde, disait-il à son confident, s'étonnait souvent de me voir sur le mariage des principes si sévères, pendant que sur tout le reste j'ai des idées si accommodan-

tes. » Singulière prétention de la part d'un homme qui avait craint si longtemps d'enchaîner sa liberté, qui ne se décidait qu'au bout de dix-huit ans à consacrer par le mariage son union libre avec Christiane Vulpius! S'il se montrait sévère sur ce chapitre, c'était pour le compte des autres, non pour le sien. N'avait-il pas abandonné Frédérique Brion et rompu avec Lili Schœnemann, pour ne pas les épouser? Sa longue liaison avec madame de Stein n'était-elle pas fondée sur la liberté des affections en dehors du mariage? Après de tels exemples, il ne suffit point, pour se constituer le défenseur du lien conjugal, de placer dans la bouche d'un de ses personnages des lieux communs tels que ceux-ci : « L'homme que je vois attaquer le mariage, l'homme que je vois ébranler par ses paroles ou par ses actions ce fondement de toute société morale, aura affaire à moi. Et si je ne puis le mettre à la raison, je ne veux plus rien avoir de commun avec lui. Le mariage est le principe et l'apogée de toute civilisation. Il adoucit l'homme sauvage, et le plus cultivé n'a pas de meilleur moyen de montrer sa douceur. » A ceux qui seraient tentés de prendre trop au sérieux cette profession de foi, il faudrait rappeler que le même écrivain présentait sur la scène, dans *Stella*, un mari aimé de deux femmes, les gardant toutes deux, et témoignait son approbation de cette conduite par le dénoûment primitif de sa pièce. Peut-être était-il d'avis qu'après avoir commis la faute de prendre une femme il convenait de la garder, mais il n'eût pas été choqué qu'on en prît deux. Lui-même,

tout en étant le mari de Christiane, n'éprouvait aucun scrupule d'aimer Minna Herzlieb.

L'œuvre de Gœthe a cependant une portée, une intention philosophique; il le déclarait nettement à Eckermann en 1827 : « La seule composition un peu compliquée, lui disait-il, à laquelle j'ai conscience d'avoir travaillé pour exposer une certaine idée, ce serait peut-être mon roman des *Affinités électives*. » Il ne s'agit point ici évidemment de la sainteté du mariage, auquel Gœthe n'avait guère pensé, pendant quarante ans, que pour l'éviter. L'idée qui se dégage des *Affinités électives* est d'un caractère plus général et répond mieux d'ailleurs aux circonstances d'où le roman est sorti, au sentiment qui inspirait Gœthe lorsqu'il le composa. Il met ici en évidence, comme il l'a fait dans *Pandore*, comme il le fera dans *les Années de voyage de Wilhelm Meister*, la nécessité de la privation. Il rappelle la loi qui pèse sur l'homme, qui l'oblige à se modérer, à se contenir, à savoir se priver volontairement de ce qu'il désire le plus, s'il ne veut que sa destinée soit brisée, son bonheur flétri.

Charlotte et le capitaine, les seuls personnages du roman qui échappent au naufrage, sont ceux qui ont eu l'énergie de se vaincre eux-mêmes, qui dès le début ont fixé une limite à leurs désirs et se sont enfermés par raison, par vertu, dans le strict accomplissement du devoir. Édouard porte au contraire la peine de l'impétuosité de ses passions; il détruit son repos de ses propres mains, et entraîne avec lui dans son malheur la naïve Ottilie, coupable aussi de l'avoir trop

écouté, de s'être laissé séduire par le mirage de l'amour.

Lorsque Gœthe touche à cette question du renoncement volontaire, de l'obligation imposée à chacun de nous par la nature de nous priver et de nous restreindre, si nous voulons être heureux, il rencontre le fondement même de la loi morale, qui a été la règle de sa vie intérieure et le principal secret de sa force. Dès sa jeunesse, il s'est défendu comme d'un piége des excès de la passion et des entraînements de la sensibilité. Chez lui, l'amour de l'ordre, qu'il tenait de son père, a toujours contre-balancé l'amour du plaisir, qu'il tenait de sa mère. Sa vertu n'a rien de farouche ; il jouit souvent de la vie en épicurien indulgent pour lui-même ; mais il se fixe une limite qu'il ne dépasse jamais, il sait s'arrêter à propos au moment où le plaisir dérangerait l'équilibre de ses facultés et troublerait son bonheur. Il y a du stoïcisme dans cette perpétuelle vigilance, dans ce constant effort accompli sur soi-même ; il y a aussi une merveilleuse intelligence des conditions de la vie. C'est pour mieux jouir du plaisir que Gœthe s'interdit l'excès du plaisir : chaque privation se traduit pour lui par un accroissement de jouissances morales ; il se dédommage des satisfactions passagères qu'il sacrifie par la tranquillité durable qu'il s'assure.

## VI

*Les Affinités électives* parurent en 1809 ; l'année suivante, le ministre français Portalis, prenant la dé-

fensedes droits d'auteur de Gœthe, lui faisait demander s'il avait autorisé un libraire de Cologne à éditer son roman. « C'est ainsi, dit le poëte dans ses *Annales*, que les Français avaient la plus haute idée de la propriété individuelle et de l'égalité des droits, idée à laquelle les bons Allemands ne devaient pas s'élever de sitôt. »

Entre la publication des *Affinités électives*, et l'époque où Gœthe commença le *Divan*, son activité littéraire se porta surtout vers le théâtre. *Zaïre*, le *Prince Constant*, *la Vie est un songe*, tragédies espagnoles, le *Saül* d'Alfieri furent successivement traduits et représentés à son instigation. Lui-même fit paraître sur la scène un remaniement de *Roméo et Juliette* qu'on joua en même temps à Weimar et à Berlin. On crut pendant quelques années en Allemagne que le manuscrit de cette pièce avait été consumé dans l'incendie du théâtre de Weimar; mais plus tard l'œuvre de Gœthe fut retrouvée et publiée par Boas en 1841.

Aucun exemple ne prouve mieux à quel point l'auteur d'*Iphigénie* se rapprochait alors du goût français, quelle crainte lui inspiraient les libertés et les audaces de la scène anglaise. Son principal souci, en accommodant pour le théâtre germanique la tragédie de Shakspeare, paraît être de la réduire, de la ramener à des proportions plus modestes, d'y faire régner l'harmonie et l'unité de ton des pièces classiques. Il y a surtout deux personnages qui l'embarrassent, l'un par sa vulgarité, l'autre par la capricieuse fantaisie de son imagination, la nourrice et Mercutio; il n'ose les supprimer, mais il

passe l'éponge sur les traits les plus caractéristiques de leur physionomie. « La nourrice et Mercutio, dit-il dans son essai sur Shakspeare, détruisent presque entièrement la signification tragique du sujet; il faut les regarder comme des personnages ajoutés pour faire rire, ce que le théâtre moderne ne peut supporter. » Les critiques français du dix-septième siècle n'auraient pas condamné plus sévèrement le mélange du tragique et du comique. En revanche les admirateurs de Shakspeare ne pardonneront guère à Gœthe d'avoir dénaturé deux des créations les plus originales de leur poëte favori. Peut-être se résignerait-on à voir la nourrice sacrifiée, quoique la grossièreté native de ses sentiments forme un contraste heureux avec la nature poétique et passionnée de Juliette; mais qui ne regretterait l'aimable et spirituel Mercutio, dont l'*humour* se compose à la fois de tant de gaieté et de tant d'imagination! Gœthe a-t-il compris et reproduit Shakspeare lorsqu'il transforme ce brillant causeur en un fat avantageux, satisfait de sa personne et charmé de sa figure? La célèbre description de la reine Mab, que Gœthe supprime tout entière, est-elle suffisamment remplacée par un dialogue tel que celui-ci?

« Roméo. Venez avec nous, prenez un manteau, un masque d'étranger.

« Mercutio. J'aurais beau me masquer, cela ne servirait à rien. Je suis connu par chaque enfant et je dois être connu. Je suis un homme distingué; il y a quelque chose de caractéristique dans ma figure et dans ma voix, dans ma démarche, dans chacun de mes mouvements.

« Benvolio. En vérité. Ta bedaine a une charmante apparence.

« Mercutio. Cela vous est aisé de parler, cure-dents que vous êtes ! Vous auriez beau mettre sur vous haillon après haillon, qui déferait le paquet ? Mais moi, avec le manteau le plus lourd, avec le nez le plus exagéré, je n'aurais qu'à paraître et aussitôt chacun murmurerait derrière moi : voilà Mercutio ! Par ma foi, c'est Mercutio. Ce serait en vérité immensément vexant, si ce n'était pas une gloire. Et puisque je suis Mercutio, laissez-moi être Mercutio et toujours Mercutio. Et maintenant adieu ! Faites votre besogne aussi bien que vous le pourrez. Moi, je vais chercher aventure sur mon oreiller. Un rêve aérien me charmera, tandis que vous courez après vos rêves, sans pouvoir plus les atteindre que moi les miens. »

Les mains allemandes les plus délicates paraissent lourdes lorsqu'elles touchent à ces créations charmantes de l'imagination de Shakspeare. Il ne faut pas non plus féliciter Gœthe d'avoir supprimé la dramatiqne exposition de la pièce anglaise, le combat engagé dans les rues de Vérone entre les domestiques des Montaigus et ceux des Capulets, l'apparition sur la scène des chefs de ces deux maisons rivales et du prince lui-même, pour y substituer un chœur d'opéra-comique, une chanson joyeuse chantée devant la porte du vieux Capulet le soir du bal où Roméo doit rencontrer Juliette. Le drame se réduit ainsi aux proportions d'une aventure romanesque, sans qu'on aperçoive, comme dans Shakspeare, les

grands intérêts populaires qui y sont engagés, le repos d'une ville tout entière assuré ou compromis. On ne voit pas non plus au dénoûment le vieux Capulet, accablé par le malheur, abjurer sa haine et tendre la main à son ennemi. La pièce de Gœthe finit avec la mort de Juliette, comme si la destinée des deux amants était seule en cause et qu'après leur mort, il ne dût plus être question ni de leurs familles ni de leurs pays.

C'est encore une idée malheureuse de nous représenter le comte Paris dont la froideur contraste heureusement avec la passion de Roméo, comme un fiancé amoureux depuis longtemps de la fille des Capulets. Il semble que Juliette, aimée par un autre que Roméo, y perde quelque chose de cette jeunesse de cœur et de cette virginité de sentiments qui excusent chez elle le premier entraînement de l'amour. Elle n'est plus la Juliette de Shakspeare, si un autre amour que celui de Roméo a déjà fait entendre à son oreille le langage de la passion. Ce n'est donc pas en réalité le drame anglais que Gœthe fait représenter sur le théâtre de Weimar; son Shakspeare est un Shakspeare atténué, amoindri, expurgé, où les admirateurs du grand poëte dramatique ne reconnaîtraient plus qu'une pâle imitation du texte original [1].

Cette tentative même ne mériterait pas d'être remarquée, tant elle a peu réussi, si elle ne prouvait

[1] Un des meilleurs chapitres de l'ouvrage considérable de Lewes est consacré à l'étude des rapports de Gœthe avec le théâtre de Weimar. *The Life of Gœthe*, t. II, p. 179.

une fois de plus combien les opinions de Gœthe s'étaient modifiées et rapprochées du goût classique, depuis le temps où il admirait Shakspeare sans réserve. Le remaniement malheureux de *Roméo et Juliette* nous rappelle aussi que la force du génie dramatique manquait à son auteur. Gœthe, qui a conçu, dans *Gœtz de Berlichingen*, dans *Egmont* et surtout dans la première partie de *Faust*, quelques situations tragiques, redoutait trop néanmoins les émotions fortes pour conduire le drame jusqu'au dernier degré du pathétique. Il y a dans Shakspeare des effets dont il n'ose pas rendre l'énergie, qui répugnent à son tempérament de poëte plus lyrique que dramatique.

## VII

Quelques années plus tard Gœthe devait abandonner un théâtre qui ne vivait plus, depuis la mort de Schiller, que d'imitations ou de traductions étrangères. Les grands jours de la représentation de *Wallenstein* étaient passés. Malgré tout ses efforts, Gœthe ne pouvait maintenir indéfiniment la scène au niveau du grand art, dans une petite ville où le public ne se renouvelait jamais. Sauf une élite d'esprits cultivés, le gros des habitants de Weimar se lassait aussi de ne recevoir au théâtre que des leçons de goût ou de beau langage. On ne leur faisait aucun sacrifice, on ne travaillait point à leur plaire; on ne se proposait que de les instruire

ou de développer chez eux le sentiment du beau. Un conservatoire vit dans ces conditions, un théâtre en meurt.

Une circonstance fortuite révéla à Gœthe le désaccord qui existait entre lui et le public, ce public fût-il composé des esprits les plus élevés et de ses meilleurs amis. Il y avait en 1817 un comédien, du nom de Karsten, qui parcourait une partie de l'Europe en faisant jouer un rôle à un chien dressé par lui, dans le mélodrame français du *Chien de Montargis*. Karsten voulut donner des représentations à Weimar. On sonda le terrain auprès de Gœthe qui répondit sans s'émouvoir que le règlement du théâtre défendait de faire paraître des chiens sur la scène. Le comédien ne se tint pas pour battu et s'adressa au grand-duc qui aimait passionément les chiens. L'actrice Caroline Jagemann, maîtresse du prince, insista auprès de son amant pour que la représentation fût autorisée. Le grand-duc céda sans peine à un désir que lui-même partageait, que partageait avec lui la population de Weimar. Il ne fut pas difficile de lui démontrer que tout le monde, excepté Gœthe, désirait voir sur la scène le *Chien de Montargis*. Lorsque Gœthe eut connaissance de l'ordre donné par le souverain, il s'écria : « Charles-Auguste ne m'a jamais compris, » et partit pour Iéna d'où il envoya sa démission de surintendant du théâtre. La grande-duchesse Louise et la princesse héréditaire, Maria Paulowna, coururent après lui, mais sans réussir à le ramener. Il éprouvait alors une telle irritation qu'il fut tenté de quitter Weimar et d'accepter les offres

généreuses que lui faisait l'impératrice d'Autriche pour l'attirer à Vienne. Charles-Auguste comprit bientôt que cette rupture ne pouvait durer sans dommage pour sa réputation de Mécène, et après avoir eu les premiers torts, il eut le bon goût de faire les premiers pas. Il alla trouver le poëte à Iéna, le rencontra au jardin botanique et se jeta dans ses bras. Au bout de deux heures de promenade les deux amis se quittèrent réconciliés. Néanmoins Gœthe ne voulut jamais consentir à reprendre la direction du théâtre. Peut-être ne fut-il pas fâché de se débarrasser à propos, avec tous les honneurs de la guerre, d'une lourde charge qui avait eu pour lui ses douceurs, mais dont il n'attendait plus guère que des soucis ou des mécomptes. Sa grande science de la vie se reconnaît ici. Il sait d'ordinaire se dégager à temps de ce qui le gêne, écarter de sa route tout ce qui menace de troubler son repos.

# CHAPITRE V

## GŒTHE ET NAPOLÉON

Gœthe en 1813. — Son aversion pour la guerre. — Son admiration pour Napoléon. — Sincérité de son patriotisme.

### I

L'attitude de Gœthe en 1813 lui a été souvent reprochée par ses compatriotes. Il ne peut entrer dans notre pensée de le justifier. C'est une question à débattre entre lui et l'Allemagne. Nous nous contenterons d'exposer les faits et d'expliquer les motifs d'une conduite sur laquelle les Allemands et les Français porteront toujours des jugements différents. On sait pourquoi la Prusse, soutenue par la plus grande partie de l'Europe, prit alors les armes contre la France. Jamais cette guerre, que l'Allemagne appelle justement la guerre de la délivrance, n'eût été entreprise si Napoléon n'eût commis la faute d'attaquer la Russie chez elle et exposé son invincible armée au plus grand désastre des temps modernes. Les Prussiens que nous avions réduits à servir dans nos rangs, qui en 1812 subissaient l'humilia-

tion d'être passés en revue par l'empereur sur les bords du Niémen, comme des soldats français, osèrent pour la première fois penser à la revanche lorsqu'ils virent repasser à travers l'Allemagne les débris de nos régiments ensevelis sous la neige. Si Napoléon n'eût pas lui-même détruit son œuvre par la témérité de sa politique, bien des années se fussent écoulées avant que les vaincus d'Iéna eussent conçu l'espérance de nous vaincre à leur tour. La fin désastreuse de l'expédition de Russie contenait en germe nos malheurs de 1813. Dès qu'on apprit en Prusse l'anéantissement de cette grande armée à laquelle aucune force militaire n'avait pu résister jusque-là, des patriotes énergiques proposèrent aussitôt de ne point nous laisser le temps de réparer nos pertes et de nous attaquer sur-le-champ.

Gœthe ne partagea point l'ardeur des Prussiens. Non-seulement il ne composa en l'honneur de la guerre aucune poésie patriotique, il ne chercha point à enflammer les courages ; mais il désapprouva le sentiment national qui entraînait tant d'esprits et ne témoigna sur l'issue de la lutte que des pressentiments sinistres. Rencontrant à Dresde les principaux meneurs de l'opinion, Arndt et Stein, il ne leur dissimula point l'inquiétude que lui inspiraient leurs projets. Il disait à Kœrner dont le fils venait de s'enrôler parmi les volontaires prussiens : « Vous ne faites que secouer vos chaînes ; l'homme (Napoléon) est trop grand pour vous ; vous ne les briserez pas, vous ne ferez que les enfoncer plus profondément dans votre chair. » Il défendit à son propre fils de prendre les armes, comme le jeune homme

en manifestait l'intention. La correspondance de Gœthe et du ministre de Voigt, publiée en 1868 par Otto Jahn, révèle toutes les appréhensions que le poëte éprouvait à la veille de la guerre. Il ne croyait pas au succès des Prussiens, il craignait que le petit duché de Saxe-Weimar ne fût entraîné par une alliance avec la Prusse dans de nouvelles aventures et de nouveaux malheurs. Le génie de M. de Stein lui paraissait un génie diabolique, destiné à causer la perte de sa patrie. Bien loin de braver et d'attaquer Napoléon, il fallait, disait-il, s'attacher à lui davantage, lui demeurer fidèle si on ne voulait disparaître de la carte de l'Europe.

Ces sentiments étaient de nature à déplaire aux Allemands. L'esprit public, lorsqu'il est excité, s'irrite qu'on lui résiste. On accusa Gœthe de déserter les devoirs du citoyen. On remarqua avec amertume qu'il affectait de demeurer étranger aux événements, qu'il choisissait le moment où allait se jouer la destinée de sa patrie pour étudier la littérature chinoise et les mœurs de l'Orient. Il ne cachait point dans son intimité le plaisir qu'il aurait eu à quitter l'Allemagne, si les circonstances l'eussent permis. Il félicitait son ami, le peintre suisse Meyer, d'avoir cherché un refuge chez ses compatriotes. « Quiconque le peut, disait-il, doit fuir le présent ; autrement on pourrait devenir fou. » De telles paroles, répétées et colportées, expliquent le déchaînement des colères germaniques contre celui qui les avait prononcées.

Il ne s'agit point aujourd'hui, en France moins qu'ailleurs, d'épouser la querelle du patriotisme allemand

contre Gœthe. Le seul problème qui puisse nous intéresser dans cette question, est un problème psychologique. La conduite de Gœthe s'accorde-t-elle avec ce que nous savons de son caractère? Ceux qui le connaissaient pouvaient-ils attendre de lui d'autres sentiments et d'autres actes?

Nous n'aurions donné de lui qu'une image bien incomplète si nos lecteurs ne répondaient d'avance à ces questions. Le trait dominant de sa nature, nous l'avons souvent remarqué, était l'amour du calme, l'horreur des émotions, le goût d'une activité intellectuelle absolument incompatible avec les agitations de la sensibilité. Tout ce qui troublait l'harmonie de son existence, le bel équilibre de ses facultés, lui inspirait une répugnance invincible. Il ne pouvait mener à terme les grands travaux qu'il avait entrepris, déployer en tant de sens divers la vigueur de son intelligence qu'à la condition de conserver intacte la liberté de son esprit, de ne point recevoir des événements une secousse trop forte. Aussi fuyait-il avec soin les préoccupations politiques dans la crainte d'user en efforts stériles une énergie dont il avait besoin pour de plus grands desseins. La Révolution française, à laquelle il avait d'abord applaudi comme à un mouvement généreux de la nature humaine, lui avait paru un fléau dès que les idées révolutionnaires s'étaient répandues en Allemagne. Suivant lui, c'était payer trop cher ses bienfaits que de les acheter au prix de la guerre civile et de la guerre étrangère. Toute violence l'attristait. Quel dédommagement eût pu le consoler d'une suspension

de la vie intellectuelle, d'un temps d'arrêt dans l'histoire littéraire et scientifique de l'humanité ! Il jugeait la guerre en philosophe, non en politique ; il n'y voyait qu'un fait brutal en désaccord avec les prétendus progrès de la civilisation et les ambitieuses espérances des philanthropes. Quoi d'étonnant dès lors que la perspective d'une nouvelle levée de boucliers en Allemagne lui inspirât plus d'effroi que de confiance !

## II

Une autre raison encore dont les Allemands n'aiment point à parler, mais qu'il nous appartient de remettre sous leurs yeux, éloignait Gœthe de la guerre. Il admirait trop le génie de Napoléon pour n'en point redouter l'issue. Jusqu'ici le grand capitaine n'avait été vaincu que par le climat ; comment croire au succès de ses adversaires ? N'était-ce pas une illusion de se figurer qu'on allait enfin triompher de celui qui avait toujours triomphé de tout le monde? Les Allemands qui nous reprochent volontiers notre fétichisme pour Napoléon ne devraient point oublier qu'il n'a trouvé nulle part de plus grands admirateurs qu'en Allemagne. Que de vieux soldats nés sur les bords du Rhin avaient suivi avec enthousiasme le drapeau français ! Que de princes Allemands faisaient assaut de servilité et d'adulation auprès de leur vainqueur !

L'admiration de Gœthe pour Napoléon était plus réfléchie que celle des gens du peuple, plus désin-

téressée que celle des souverains, quoiqu'il y mêlat quelques motifs personnels. Il savait gré, par exemple, à l'empereur d'avoir dompté la Révolution; il le considérait même comme le seul prince qui fût en mesure d'opposer une digue au torrent révolutionnaire. Il aimait par conséquent en Napoléon le défenseur de son propre repos, l'homme qui lui assurait des loisirs tranquilles, sous un gouvernement fort, à l'abri des surprises de l'émeute parisienne. D'ailleurs Napoléon était à ses yeux le plus grand esprit du siècle, un génie sans égal, par cela même sacré et digne de tous les respects. Cette supériorité de la puissance intellectuelle que Gœthe respectait en lui-même comme une sorte de religion, il l'admirait aussi, et l'honorait chez les autres.

Il en était d'autant plus frappé chez l'empereur que l'empereur lui avait témoigné personnellement plus d'estime et d'égards. Il resta toute sa vie sous le charme de l'entrevue d'Erfurt. En 1808, Napoléon l'ayant fait venir, avait déployé pour le séduire toutes les grâces et toute la coquetterie d'un esprit plein de ressources. Gœthe se rappelait toujours que l'empereur l'avait retenu pendant une heure, à une époque où les souverains de l'Allemagne sollicitaient comme une faveur quelques minutes d'audience. Tous les détails de cette entrevue s'étaient gravés dans la mémoire du poëte. Napoléon qui, en Égypte, emportait *Werther* dans ses bagages, en avait parlé en homme qui le connaissait à fond, et s'était vanté de l'avoir lu sept fois. Quoi de plus aimable pour l'auteur de *Werther!* Napo-

léon avait engagé Gœthe à traiter au théâtre le sujet tout impérial de la mort de César ; Napoléon l'avait invité à se rendre à Paris, afin de voir le monde plus en grand ; Napoléon lui avait dit : vous êtes un homme; Napoléon lui avait remis la croix de la Légion d'honneur, si rare alors et si recherchée dans toute l'Europe, même par les souverains.

Gœthe rapporta de cette entrevue un sentiment de reconnaissance et d'admiration qu'il communiqua à son entourage. A partir de ce moment, sa femme et son fils partagèrent avec lui le culte du grand homme. Quelques passages des œuvres de Gœthe nous apprennent comment dans sa pensée la paix du monde était liée au maintien de la puissance de Napoléon auquel d'autres attribuaient au contraire le don fatal de la troubler sans cesse. L'empereur était à ses yeux le seul souverain qui pût faire cesser la division séculaire des différents États de l'Europe, imposer à chaque prince sa volonté et obtenir de chacun d'eux le respect du droit de ses voisins. Il se formerait ainsi, pensait le poëte, une grande confédération européenne sous le protectorat de Napoléon. Quand le maître aurait réglé le sort de chaque État, fixé les frontières respectives des royaumes et des principautés, qui oserait lui désobéir, qui oserait pour un intérêt particulier troubler l'harmonie générale et affronter le ressentiment d'un ennemi si redoutable? La paix serait dès lors assurée, car il ne serait plus au pouvoir de personne de faire la guerre.

Gœthe exprime ouvertement cette espérance dans

une pièce de vers qu'il adressait en 1812 à l'impératrice Marie-Louise pendant leur séjour commun à Carlsbad. Pour garantir la durée d'un si heureux état de choses, il ne manquait à l'empereur qu'un héritier. Le roi de Rome vient de naître; désormais il n'y a plus à craindre pour la tranquillité du monde. « Ensemble, dit le poëte à Marie-Louise, ils jouiront du bonheur de fermer d'une main douce le temple de Janus. L'impératrice, son enfant dans les bras, assurera la paix. » Quelques mois s'étaient à peine écoulés que la campagne de Russie démentait cet optimisme. La désastreuse retraite de Napoléon ne modifia point les idées de Gœthe ; il restait fidèle à son héros, convaincu de sa supériorité sur la coalition et attendant pour lui un retour de la fortune. Le jour même de la bataille de Leipzig, il écrivait en vers l'épilogue du *Comte d'Essex* où perce le sentiment d'une admiration persévérante pour l'empereur. Sa femme ayant témoigné quelque inquiétude en voyant tomber de son socle le buste de Napoléon, il la rassura et lui fit observer que le visage du héros était demeuré intact, que l'accident se bornait à quelques dégâts extérieurs. Il affirmait ainsi sa foi dans le succès de l'empire à l'heure où l'empire succombait.

## III

Son culte pour l'empereur survécut du reste à tous les désastres, à la bataille de Leipzig, aux événements de

1814, à Waterloo. Il semble même qu'il ait regretté quelquefois la victoire de la Prusse : « Nous avions cru à la fin nous-mêmes, écrivait-il au ministre de Voigt, que Napoléon était un grand homme auquel cela valait la peine d'être soumis. » Les conversations de Gœthe, recueillies par Eckermann, renferment de nombreux témoignages de l'admiration que le poëte conserva jusqu'à la fin pour son héros favori. Un jour Eckermann, qui venait de rencontrer Wellington dans un hôtel de Weimar, exprimait le regret de n'avoir pas vu Napoléon, « Oui, répondit Gœthe, cela aussi méritait d'être vu, cet abrégé du monde! — Il avait un grand air, n'est-ce pas? reprit Eckermann. — Il était lui, dit Gœthe, et on le regardait parce que c'était lui, voilà tout ! » « Napoléon, disait-il une autre fois, c'était là un homme ! toujours lumineux, toujours clair, toujours décidé, possédant à toute heure assez d'énergie pour mettre immédiatement à exécution ce qu'il avait reconnu comme avantageux et nécessaire. Sa vie fut celle d'un demi-dieu qui marchait de bataille en bataille et de victoire en victoire. On peut dire que pour lui la lumière qui illumine l'esprit ne s'est pas éteinte un instant ; voilà pourquoi sa destinée a eu cette splendeur que le monde n'avait pas vue avant lui, et qu'il ne reverra peut-être pas après lui... Quand on a dit de Napoléon, ajoutait-il, que c'était un homme de granit, le mot était juste, surtout de son corps. Que n'a-t-il pas exigé et pu exiger de lui ! Depuis les sables brûlants des déserts de Syrie jusqu'aux plaines de neige de Moscou, quelle infinité de marches, de batailles,

de bivouacs nocturnes n'apercevons-nous pas ! Que de fatigues, que de privations corporelles n'a-t-il pas dû endurer ! Peu de sommeil, peu de nourriture, et de plus, toujours une activité d'esprit extrême !... Quand on pèse tout ce que celui-là a fait et enduré, il semble qu'à quarante ans il devait être usé jusqu'au dernier atome, mais pas du tout ; à cet âge on le voyait s'avancer encore toujours héros parfait. » Un jour où le fils de Gœthe exprimait le désir de voir tous les exploits de Napoléon représentés par une série de tableaux : « Ces exploits, sont trop grands, répondit le poëte, ils feraient pâlir la peinture. »

## IV

Si Gœthe ne peut haïr Napoléon, malgré le mal que celui-ci a fait à l'Allemagne, il ne peut davantage haïr la France. Quoique satisfait d'être délivré de nous, il n'éprouve à notre égard aucun de ces sentiments antifrançais qui échauffent le patriotisme prussien. Il se rappelle ce qu'il nous doit. Sa jeunesse a été nourrie de notre littérature et de notre philosophie. Il dit lui-même quelque part qu'on ne se doute plus en Allemagne de l'influence considérable qu'exerçaient au delà du Rhin nos plus grands écrivains, lorsqu'il a commencé à écrire. Une partie de ses idées générales, sa liberté d'esprit, sa tolérance pour les erreurs des autres, son amour sincère de l'humanité, sa tendance à ne jamais étudier les questions au point de vue d'un

patriotisme étroit, son dédain pour les préjugés locaux, son désir de créer entre chaque peuple, par-dessus les frontières, une solidarité intellectuelle et morale, le rattachent à la France, à l'école un peu cosmopolite de Rousseau, de Montesquieu et des encyclopédistes. « Entre nous, disait-il à Eckermann, je ne haïssais pas les Français, quoique je remercie Dieu de nous avoir délivrés d'eux. Comment moi pour qui la civilisation et la barbarie sont des choses d'importance, comment aurais-je pu haïr une nation qui est une des plus civilisées de la terre, à qui je dois une si grande part de mon propre développement? La haine nationale est une haine particulière. C'est toujours dans les régions inférieures qu'elle a le plus d'énergie et le plus d'ardeur. Mais il y a une hauteur à laquelle elle s'évanouit, on est là pour ainsi dire au-dessus des nationalités ; on ressent le bonheur ou le malheur d'un peuple voisin comme le sien propre. Cette hauteur convenait à ma nature, et longtemps avant d'avoir atteint ma soixantième année, je m'y étais fermement établi. »

N'est-ce point ainsi que parlaient les philosophes français du dix-huitième siècle? Ceux qui préparaient la révolution de 89 pensaient-ils uniquement à leur patrie, aux intérêts particuliers de leurs concitoyens, ne croyaient-ils pas, ne voulaient-ils pas travailler pour le bien général de l'humanité? Gœthe, qui détestait les excès de la révolution française, comprenait cependant et s'était approprié tout ce qu'elle avait de grand, de désintéressé et de purement humain à l'origine. Nous seuls en Europe — il le savait — dans notre

ferveur première de génération sociale, nous avions travaillé, non pour nous, mais pour tous, propagé et appliqué quelques idées généreuses dont chaque peuple devait profiter au même degré que nous, inscrit enfin dans le code des nations civilisées, comme des droits appartenant à chaque homme, non comme des bienfaits octroyés par les gouvernements, la liberté de conscience et l'égalité devant la loi. Nous avions rendu trop de services à la civilisation, pour qu'un esprit aussi détaché que Gœthe des rancunes du patriotisme, se réjouit de nos malheurs et savourât, comme le faisaient les Prussiens, la satisfaction de la vengeance.

## V

Cette liberté d'esprit n'était point de l'indifférence pour les intérêts de son pays. S'il avait l'âme trop noble pour haïr la France, il savait trop ce qu'il devait à sa patrie adoptive, au grand-duc Charles-Auguste, pour ne pas les défendre avec chaleur, lorsqu'il les savait menacés. Son patriotisme éclata, en 1806, dans une conversation rapportée par Falk, traduite pour la première fois en français par M. Blaze de Bury, et souvent citée depuis[1]. L'empereur avait permis alors au grand-duc Charles-Auguste de rentrer dans ses États, mais il le faisait surveiller par une police secrète dont les

[1] Personne n'a cité plus heureusement les paroles de Gœthe et n'en a donné un plus noble commentaire que Daniel Stern, *Dante et Gœthe*, p. 287.

rapports furent communiqués à Gœthe. On y accusait le grand-duc d'avoir prêté quatre mille thalers à Blücher après la défaite de Lubeck, d'avoir placé un officier prussien auprès de la grande-duchesse en qualité de grand maître de la cour, de confier à d'autres officiers prussiens des fonctions civiles et militaires et jusqu'à l'éducation du prince Bernard, enfin, d'avoir visité le duc de Brunswick, ennemi mortel de la France. Tous ces faits, ajoutait-on, ressemblaient à des provocations. En admettant que le grand-duc n'eût point de mauvais desseins, il était imprudent de braver la colère de l'empereur, qui avait beaucoup à pardonner, beaucoup à oublier.

« Assez! s'écria Gœthe, en interrompant son interlocuteur, que veulent-ils donc, ces Français? Sont-ils des hommes, eux qui demandent plus que l'humanité ne peut faire? Depuis quand est-ce un crime de rester fidèle à ses amis, à ses vieux compagnons d'armes dans le malheur? Les souvenirs d'un homme de cœur ne sont-ils donc rien à leurs yeux? Pourquoi veut-on que le duc, pour plaire au nouveau maître, donne le triste exemple d'effacer tout à coup, avec une éponge, de la table de sa mémoire, les plus beaux souvenirs de sa vie, la guerre de Sept ans, le culte de Frédéric le Grand, son oncle, en un mot, tout ce que le passé de l'Allemagne a de glorieux... Votre empire d'hier est-il donc si solidement établi que vous n'ayez à craindre pour lui, dans l'avenir, aucune des vicissitudes de la destinée humaine?... Je vous le dis, le grand-duc fait ce qu'il doit; il se manquerait à lui-même s'il

agissait autrement. Oui, et quand il devrait, à ce jeu, perdre ses États et son peuple, sa couronne et son sceptre, comme son prédécesseur, l'infortuné Jean, il faut qu'il tienne bon et ne s'éloigne pas des sentiments généreux que lui prescrivent ses devoirs d'homme et de prince. Le malheur, qu'est-ce que le malheur? C'est un malheur, lorsqu'un souverain doit faire bonne mine aux étrangers qui se sont installés dans sa maison. Et si sa chute se consomme, si l'avenir lui garde le sort de Jean, eh bien ! nous ferons, nous aussi, notre devoir; nous suivrons notre souverain dans la misère, comme Lucas Kranach suivit le sien, et nous ne le quitterons pas un seul instant. Les femmes et les enfants, en nous voyant passer dans les villages, ouvriront leurs yeux tout en larmes et s'écrieront : voilà le vieux Gœthe et le grand-duc de Weimar, que l'empereur français a dépouillé de son trône, parce qu'il était demeuré fidèle à ses amis dans l'adversité, parce qu'il visita le duc de Brunswick, son oncle, au lit de mort, parce qu'il ne laissa pas mourir de faim ses compagnons de bivouac et ses frères. »

Cette explosion de patriotisme, accompagnée de larmes, aurait désarmé les patriotes allemands qui reprochent à Gœthe de n'avoir pas assez aimé son pays, si l'esprit de parti se laissait jamais désarmer. Il est vrai qu'il ne chanta point les vainqueurs, et que les vainqueurs aiment l'encens poétique. On ne pourrait citer de lui, à cette époque, qu'une seule pièce de vers qui paraisse exprimer des sentiments patriotiques : c'est le *Réveil d'Épiménide*, poésie froide et un peu

obscure. Gœthe n'y représente pas, comme on pourrait le croire d'après le titre, la situation de l'Allemagne réveillée et régénérée; il y rend simplement compte de ce qu'ont éprouvé les esprits calmes qui se sont repliés sur eux-mêmes pendant la crise, et jouissent maintenant de la victoire sans avoir pris part au combat. Quelques vers ressemblent à une confidence et nous peignent le fond de l'âme du poëte : « Dans un profond esclavage, j'étais enchaîné, nous dit-il, et le sentiment de l'immobilité m'était agréable. Toute lumière de liberté s'était évanouie. Les peines elles-mêmes me paraissaient un bien. » On se rappelle, en lisant ces paroles, qu'il en était arrivé à considérer comme un bienfait pour son pays et pour lui-même, la domination de l'empereur. Il s'en repent néanmoins et demande grâce à ses compatriotes, lorsqu'il ajoute dans la même poésie : « Je rougis de mes heures de repos; c'était un bien de souffrir avec vous; par la douleur que vous avez ressentie vous êtes plus grands que je ne le suis. »

## CHAPITRE VI

### POÉSIE ET PROSE.

*Le Divan oriental et occidental.* — Rapports de ces poésies avec les sentiments de Gœthe. — *Les années de voyage de Wilhelm Meister.* — La morale du renoncement. — La *Nouvelle.*

### I

En réalité Gœthe ferme les yeux pendant le combat et se réfugie en Orient pour ne pas entendre le bruit de la bataille. Suivant Soret, son attention fut appelée pour la première fois sur le monde oriental par un manuscrit arabe du Coran qu'un officier lui apporta d'Espagne. Il y admira tout de suite le mérite de la calligraphie et la beauté du dessin. On sait qu'en 1813 il s'occupait de l'empire chinois et qu'il avait déjà lu quelques poésies de Hafiz; mais ce fut la traduction complète des œuvres de ce poëte, publiée par Hammer, qui imprima à son esprit une véritable secousse et suscita le *Divan.* « Je fus obligé moi-même de produire, dit-il dans ses *Annales*, sans cela je n'aurais pu supporter cette puissante apparition. Tout ce qu'il y avait d'ana-

logue fît explosion en moi avec d'autant plus de violence que je sentais profondément la nécessité de me dérober au monde réel, publiquement et secrètement plein de menaces, pour vivre dans un monde idéal, et y prendre à mon gré, suivant mes forces, en toute liberté, ma part de plaisir. » Il étudia aussi les *Moallakats*, vieux chants arabes antérieurs au Coran; il lut la vie de Mahomet, entra en relations avec Sylvestre de Sacy par l'intermédiaire d'un professeur d'Iéna, et se nourrit des œuvres de quelques voyageurs célèbres, d'Andrea della Valle, de Tavernier, de Chardin. Il se pénétrait ainsi des mœurs orientales, et se plongeait par l'imagination dans un monde bien différent du nôtre.

Le désir d'échapper aux tristesses et aux inquiétudes de ses contemporains ne l'entraînait pas seul en Orient. Il découvrait une certaine conformité entre quelques-uns de ses sentiments et les sentiments qui dominent dans la littérature orientale. « Cette religion mahométane, écrivait-il à Zelter, la mythologie, les mœurs donnent cours à une poésie qui convient à mon âge. » « L'abandon absolu à la volonté insondable de Dieu » qu'enseigne le Coran rappelait à Gœthe la soumission aux lois de la nature que lui enseignait dans sa jeunesse l'*Éthique* de Spinosa. Pour s'épargner le souci répété de se résigner en détail, il avait appris alors à se résigner une fois pour toutes, à ne pas lutter contre l'inévitable. Cette résignation aux coups de la destinée rappelle à première vue le fatalisme musulman, quoiqu'il y ait entre les deux doctrines une différence capitale : la première nous enseignant uni-

quement à reconnaitre les limites de notre puissance, à ne point nous irriter contre les obstacles, tandis que la seconde risque de paralyser l'activité en nous persuadant qu'il n'y a point d'événement de notre vie qui ne soit prévu par la volonté divine et en quelque sorte écrit au ciel.

Gœthe remarquait encore avec sympathie que la poésie orientale oscille fréquemment entre deux mondes, entre le monde réel et le monde invisible. Il aimait pour son compte à vivre sur ces confins de la réalité et de l'idéal, à passer des scènes que voyaient ses yeux aux spectacles que rêvait son imagination, à saisir les rapports du fini et de l'infini. Le fond de son travail poétique consistait précisément, non à réaliser l'idéal, comme il reprochait à Schiller de le tenter contre le vœu de la nature, mais à idéaliser le réel. En ce sens il se rencontrait fréquemment avec les poëtes arabes ou les poëtes persans. Les œuvres de ceux-ci lui offraient un dernier attrait par l'abondance des symboles qui y sont contenus. On reconnaît à cet amour de la symbolique une des tendances les plus regrettables de la vieillesse de Gœthe. Le goût naturel de l'Allemand pour tout ce qui est obscur s'accroissait chez lui avec l'âge; il ne se contentait pas comme autrefois du sens simple et apparent des choses, il aimait à y découvrir une signification cachée, inconnue du vulgaire, qu'il n'appartenait qu'aux initiés de comprendre et d'interpréter. Il se plaisait alors à retrouver dans une fleur autre chose que la fleur elle-même, un symbole d'amour ou d'élégance, dans un cheval ou

dans un lion l'image d'une vertu ou d'une qualité humaine.

Ainsi naquirent les poésies du *Divan*, poésies de circonstance comme la plupart des œuvres de Gœthe, poésies qui ne furent point composés de propos délibéré, par un effort de volonté antérieur à l'émotion poétique, mais que provoqua la lecture des œuvres de Hafiz traduites par Hammer. Ici, comme d'ordinaire, Gœthe attendait et recevait l'inspiration sans aller au-devant d'elle. Ce n'était pas lui qui se proposait d'avance de traiter des sujets orientaux ; c'étaient les sujets orientaux qui s'imposaient à lui. « Lorsque les poésies du *Divan* me tenaient sous leur puissance, disait-il à Eckermann, j'étais assez fécond pour écrire souvent deux ou trois pièces en un jour, et cela dans les champs, en voiture, à l'hôtel ; cela m'était indifférent. » Les expressions qu'il emploie sont significatives et nous apprennent une fois de plus comment le travail poétique s'opérait chez lui. Bien loin de s'imposer l'obligation d'écrire, comme le font les écrivains de profession, il n'écrivait au contraire qu'à l'heure où une puissance irrésistible, s'imposant à son esprit, lui mettait en quelque sorte la plume à la main.

## II

Le *Divan* comprend douze livres qui n'offrent pas tous un égal intérêt. Quoiqu'il soit difficile, pour ne pas dire impossible, de faire apprécier à des lecteurs français

une œuvre poétique dont le charme principal s'évapore dans une traduction, nous essayerons néanmoins d'en donner une idée générale et d'en détacher quelques passages. Gœthe indique bien nettement, dès le début, qu'il se réfugie dans le monde oriental pour échapper aux tristesses et aux inquiétudes du présent. Les patriotes allemands ne lui pardonnèrent jamais les premiers vers du premier chant qui ne respirent, en effet, aucun patriotisme. « Le Nord et l'Ouest et le Sud volent en éclats, les trônes se brisent, les royaumes s'écroulent; fuis, va respirer dans le pur Orient l'air des patriarches; au milieu des amours, des breuvages et des chants, la source de Chiser te rajeunira... Je veux me mêler aux bergers, me rafraîchir dans les oasis... Je veux fouler chaque sentier du désert jusqu'aux villes... Je veux dans les bains, dans les tavernes, saint Hafiz, penser à toi, lorsque la bien-aimée soulève son voile et embaume l'air en secouant les boucles de sa chevelure parfumée d'ambre. » C'est au plaisir que pense le poëte lorsque ses compatriotes pensent à la guerre et à la délivrance.

Une des meilleures pièces du même chant paraît exprimer un sentiment très-personnel, la facilité avec laquelle Gœthe vieilli se replonge dans le passé, repasse par les impressions d'autrefois et voit reparaître chez d'autres ce que lui-même a éprouvé. Il reconnaît un site qui a été témoin des plaisirs de sa jeunesse; en le revoyant il redevient jeune ou du moins capable de sentir encore comme un jeune homme. « La rose et le lis, humides de la rosée matinale, fleurissent dans le

jardin de mon voisinage. Dans le fond s'élève sur la hauteur le rocher couvert de buissons. Et entourée d'une haute forêt, couronnée d'un château chevaleresque, la cime incline sa courbe jusqu'à ce qu'elle se confonde avec la vallée. Et ce sont les mêmes parfums qu'autrefois lorsque nous souffrions encore de l'amour et que les cordes de mon luth rivalisaient avec le rayon du matin, lorsque la chanson du chasseur retentissait pleine et sonore hors du hallier pour enflammer, pour rafraîchir le cœur, suivant sa volonté ou son besoin. Maintenant les forêts poussent éternellement; que votre ardeur se réveille avec elles! Les jouissances que vous avez goûtées pour vous-mêmes, goûtez-les maintenant par d'autres. »

Il y a dans le livre de l'*Amour* des pièces charmantes, telles que celle-ci : « Le livre des livres le plus étrange est le livre de l'amour. Je l'ai lu attentivement: quelques feuillets de plaisir, des cahiers tout entiers de souffrances. La séparation forme un article à part, le revoir un petit chapitre, un fragment; des volumes de chagrin allongés d'éclaircissements sans fin, sans mesure. »

Le livre des *Réflexions* contient des pensées d'une grâce délicate : « Il est doux, le regard de la jeune fille qui fait signe; il est doux le regard du buveur, avant qu'il ne boive à la santé du seigneur qui pourrait commander, il est doux en automne le rayon du soleil qui te réchauffe. Mais qu'il soit à tes yeux plus doux que tout cela l'empressement aimable de la main indigente qui va au-devant d'une petite aumône et reçoit

avec une gracieuse reconnaissance ce que tu donnes... Honore la salutation de l'inconnu! qu'elle te soit précieuse comme le salut d'un ancien ami! »

Le plus important de ces douze livres, celui de *Souleika*, qui fut composé en grande partie à Francfort pendant l'année 1815, respire une telle fraîcheur de sentiments que Schœfer, un des plus habiles commentateurs de Gœthe, croit y retrouver l'expression de quelque nouvel amour éclos vers cette époque. Peut-être était-ce plutôt le dernier soupir de la passion que Minna Herzlieb avait inspirée au poëte vieillissant. La situation des personnages qui figurent dans ce livre offre en effet une analyse frappante avec celle de Gœthe et de sa jeune amie. Il s'agit également d'un vieillard amoureux d'une jeune fille et préféré par elle, à cause de son génie, à des amoureux plus jeunes. Le poëte se console ainsi de la vanité de son amour en se figurant qu'il est aimé, en plaçant des témoignages de tendresse dans la bouche de Souleika. Il y a même un moment où il s'identifie si bien avec son héros oriental qu'il amène une rime (*Morgenröthe*) à laquelle son propre nom doit répondre, et non celui de Hatem porté par le musulman.

C'est là du reste un état de l'âme violent, mais passager. Lorsque Gœthe fut définitivement soulagé de sa passion, après l'avoir exprimée en vers et en prose, il ne s'y intéressa plus; c'était comme une partie de lui-même qui venait de mourir pour ne plus renaître. Ses œuvres les plus fortes marquent ainsi, nous l'avons souvent observé, les transformations successives de

son être, les situations morales et intellectuelles par lesquelles il a passé, tour à tour, avec la mobilité d'une imagination changeante et d'un cœur inconstant. Quelques paroles qu'il adressait à Eckermann en 1827 peignent très-exactement cette disposition qu'il éprouvait à se détacher de certains sentiments qu'il avait crus lui-même durables et forts. Un soir madame Eberwein ayant chanté chez Gœthe plusieurs morceaux du *Divan*, Gœthe dit à son confident lorsque tout le monde se fut retiré : « J'ai remarqué ce soir que ces chansons du *Divan* ne me disent plus rien. Tout ce qu'elles renferment d'oriental, de passionné, est mort en moi; c'est comme une peau de serpent restée sur le chemin. » On ne pouvait mieux dire à quel point il pouvait devenir indifférent à ce qui l'avait le plus ému, le plus troublé autrefois.

## III

Le *Divan* que Gœthe n'appelle pas seulement *oriental*, qu'il appelle aussi *occidental*, nous ramène ainsi plus d'une fois de l'Orient à l'Allemagne, de Hafiz à Gœthe lui-même. Il y a, par exemple tout un livre, celui de la *Mauvaise humeur*, où il serait difficile de trouver autre chose que l'expression des griefs personnels du poëte contre ses compatriotes. Gœthe s'y plaint de n'avoir pas toujours été compris par eux. Le développement intérieur de sa pensée, caché à tous les yeux, a causé en Allemagne plus d'une surprise littéraire. On

lui demandait des œuvres analogues à celles qu'il avait produites autrefois, sans se douter que le changement opéré en lui par un travail latent transformait et renouvelait son génie. Après *Gœtz de Berlichingen* et *Werther*, on attendait de lui des ouvrages passionnés ; il donna *Iphigénie*, la plus calme, pour ne pas dire la plus froide des tragédies. Il nous a raconté, dans son voyage d'Italie, l'étonnement que produisit parmi les artistes allemands de Rome la lecture de cette nouvelle œuvre, si différente des autres.

Au fond cependant il ne peut pas reprocher à l'Allemagne de ne pas l'avoir assez admiré. Ce n'est pas là contre elle son principal grief. Il se plaint surtout qu'on ait mal interprété sa conduite pendant la guerre de la délivrance. On voit que le reproche d'égoïsme lui a été au cœur. « Il y a des gens qui crient bien fort contre le grossier égoïsme et qui ne peuvent souffrir à aucun degré les succès des autres... Aussi longtemps que l'homme de mérite vit et agit, on le lapiderait volontiers. Vous ai-je donné des conseils sur la conduite de la guerre? Vous ai-je blâmés lorsqu'après vos exploits vous avez voulu conclure la paix? » Il parle du reste de ses adversaires avec le plus profond dédain. « Pour saisir le bien, dit-il, on doit mener une vie foncièrement sérieuse, et passer son temps à bavarder me paraît un travail frivole. » Il engage en même temps les Allemands à ne pas s'occuper de lui plus qu'il ne s'occupe d'eux. Il n'appartient à aucun parti, il n'est enrôlé dans aucune coterie littéraire ou politique. « Je me suis, dit-il, déclaré in-

dépendant des fous et des sages. » Tout ce qu'il demande, c'est d'être oublié dans son isolement.

De telles réflexions transportent le lecteur bien loin de cet Orient où le poëte annonçait l'intention de le conduire. Dans les autres livres du moins le monde oriental nous est-il représenté fidèlement? Il faut ici distinguer. Gœthe n'a jamais prétendu nous donner de l'Orient un peinture complète. Il choisit parmi les sujets orientaux certains sujets qui lui plaisent plus que d'autres, qui conviennent mieux aux dispositions de son esprit, et s'attache à ceux-là. Il exclut naturellement les scènes guerrières qui ne lui inspirent que de l'horreur et renonce du même coup à peindre la vie des Arabes. Aucune de ses poésies ne respire ni l'amour du combat ni la soif de la vengeance. Les mœurs des Hébreux ne reparaissent guère non plus dans le *Divan*, à moins qu'on n'y retrouve un écho du *Cantique des cantiques* et du livre de Ruth où sont racontées les amours d'un vieillard pour une jeune fille. Ce sont surtout les Persans qu'il imite, c'est l'esprit de Ferdoucy et de Hafiz qu'il essaye de faire revivre.

Il y a entre eux et lui des affinités qui l'attirent. Comme lui, les poëtes persans écrivent dans des temps troublés où la philosophie conseille de se retirer de la vie active, de se réfugier dans un monde idéal pour échapper aux tristesses de la réalité. Il aime en eux une égalité d'humeur, une sérénité douce et ironique qui correspond à ses propres sentiments. D'ailleurs la poésie de Hafiz lui offre un attrait particulier, la peinture d'une faiblesse dont il ne peut se guérir et

qui lui reste chère jusqu'à la fin de sa vie. Hafiz chante l'amour d'un vieillard pour une jeune fille, l'éternelle jeunesse des cœurs aimants, la chaleur de l'âme persistant malgré les glaces de l'âge; il ne craint même pas de montrer ces amours d'automne heureux et récompensés par de chastes faveurs.

Aucun sujet ne répondait mieux que celui-là aux préoccupations les plus intimes de Gœthe. A soixante ans passés, il venait d'être amoureux, il l'était peut-être encore au moment où il écrivait le *Divan*. Tout plein de ce sentiment, il en retrouvait avec joie l'expression dans la poésie persane et l'exprimait à son tour avec une grâce nouvelle. Le livre de *Souleika* et le livre du *Paradis* ne nous parlent guère d'autre chose. L'idée qui y revient le plus souvent, c'est que l'âge ne détruit chez le vieillard ni la puissance d'aimer ni la faculté d'être heureux par l'amour. Lors même que ses sens s'émoussent, que ses yeux voient moins bien, que ses oreilles entendent moins bien, il lui reste le sentiment de la tendresse. Sans doute les voluptés auxquelles aspire le jeune homme lui seront interdites; mais il y a des jouissances que la vieillesse ne peut lui retirer. N'éprouvera-t-il pas autant de plaisir qu'à vingt ans à passer sa main dans les boucles soyeuses, dans la chevelure parfumée de celle qu'il aime? N'aura-t-il pas autant de joie qu'autrefois à se rapprocher d'elle, autant de chagrin à la quitter? qui l'empêche même de répondre à ses témoignages d'affection, de lui rendre au besoin parole pour parole, regard pour regard, baiser pour baiser?

Toutes ces pensées délicates et un peu subtiles, Gœthe les exprime dans le langage le plus harmonieux, avec un choix de paroles et de comparaisons qui rappellent l'élégance raffinée des meilleures poésies persanes. Il s'approprie et naturalise en Allemagne le riche vocabulaire de Hafiz. On n'entend dans ses vers que gazouillements d'oiseaux, frémissements d'ailes, murmures de ruisseaux limpides; on ne voit que prairies émaillées de fleurs, embaumées des plus suaves parfums. Cette poésie fait penser à la poésie espagnole, surtout à celle de Caldéron que Gœthe estimait tant, qui exprime avec tant de grâce l'enchantement et l'enivrement de l'amour. On y retrouverait aussi sans peine quelques souvenirs du platonisme italien et de ces premières leçons de poésie amoureuse que Dante et Pétrarque ont données au monde moderne. Tout y est à la fois conventionnel et naturel; il semble convenu d'avance que le poëte ne prendra dans la nature que des sentiments choisis, n'emploiera que des termes délicats et ne peindra que des paysages aimables.

## IV

On a souvent remarqué que la suite d'un roman ne vaut pas d'ordinaire le roman lui-même. *Les années de voyage de Wilhelm Meister*, publiées en 1821, font suite aux *Années d'apprentissage*, sans offrir le même intérêt. Il y avait déjà des traces de langueur, un dé-

faut d'ordre et de proportion dans les trois derniers livres des *Années d'apprentissage*. La confession d'une belle âme, fort intéressante en elle-même, curieuse surtout pour l'étude des sentiments de Gœthe, ne se rattachait au sujet par aucun lien sensible. Les deux livres suivants, écrits d'un style lourd et embarrassé, renfermaient plus d'un passage obscur, plus d'une scène étrange et invraisemblable. Dans *les Années de voyage* tous ces défauts s'aggravent, les épisodes bizarres abondent, on s'aperçoit que l'auteur ne suit plus aucun plan et ne prend même plus la peine d'ordonner ses récits. La seconde édition, publiée en 1827, paraît à cet égard plus défectueuse encore que la première. Une anecdote, racontée par Eckermann, nous apprend avec quelle liberté Gœthe traitait le public dans les dernières années de sa vie. La première édition des *Années de voyage* ne formait qu'un seul volume ; le texte primitif ayant reçu beaucoup d'additions, on songea d'abord en 1827 à publier le roman en deux tomes ; puis Gœthe, trompé par son copiste, dont l'écriture n'était point assez serrée, crut que deux volumes ne suffiraient pas et qu'il avait de la matière pour trois. Il ne découvrit son erreur que pendant l'impression, lorsque le libraire et le public comptaient sur trois volumes. On s'aperçut alors qu'on avait mal calculé et que les deux derniers tomes seraient trop minces ; en réalité on n'avait de copie que pour deux volumes et on en avait annoncé trois.

« L'éditeur demandait de la copie, dit Eckermann, on ne pouvait plus modifier le cours du récit ni inter-

caler une nouvelle, le temps manquait, et Gœthe était assez embarrassé. Il me fit appeler et me donna deux gros paquets de papiers couverts d'écriture. Dans ces deux paquets, me dit-il, vous trouverez différents morceaux qui n'ont pas encore été imprimés, finis ou non, des réflexions sur l'histoire naturelle, sur l'art, la littérature, la vie, le tout mêlé. Vous pourriez en tirer de six à huit feuilles d'impression qui nous serviraient à combler le vide des *Années de voyage*. Rigoureusement ces morceaux ne font pas partie du roman, mais comme on parle d'archives chez Macarie, cela suffit pour justifier leur introduction, cela nous tire d'embarras, et en même temps c'est une excellente manière de lancer dans le monde une foule de bonnes choses. J'approuvai cette idée, ajoute Eckermann, et je rédigeai en peu de temps ces morceaux. Gœthe paraissait très-content. J'avais fait deux collections; à l'une nous mîmes pour titre : *Extrait des archives de Macarie;* à l'autre : *Pensées conformes aux vues des voyageurs*, et, comme Gœthe venait d'achever deux poésies remarquables, les *Méditations devant le crâne de Schiller*, et celle qui commence par : « Aucun « être ne peut tomber dans le néant... » il voulut aussi les lancer dans le monde, et nous les ajoutâmes encore. Quand *les Années de voyage* parurent, personne ne sut ce que cela voulait dire. On voyait le cours du roman interrompu par une foule de sentences énigmatiques que pouvaient seuls comprendre tour à tour les hommes du métier, artistes, naturalistes, littérateurs, et qui gênaient fort les autres lecteurs,

surtout les lectrices. Les deux poésies furent aussi peu comprises, et l'on ne pouvait guère deviner pourquoi elles étaient réunies là. Gœthe en rit. »

« Il est impossible, remarque justement M. Délerot, l'excellent traducteur des conversations de Gœthe et d'Eckermann, d'avoir un plus amusant dédain du public de son temps. » Gœthe disait alors : « Ce que je « fais est purement testamentaire, » et, partant de cette idée, il ajoutait des fragments à ses œuvres comme on écrit des codicilles, sans se soucier beaucoup de l'ordre et de la régularité artistique. Pourvu que l'idée qu'il voulait répandre fût imprimée quelque part, le reste lui était fort indifférent. Il écrivait pour être médité par l'avenir et non pour conquérir le succès du jour. Cette lettre n'arrivera pas à son adresse, disait Voltaire en parlant d'une épître médiocre qu'un poëte de son temps adressait à la postérité. Si Gœthe n'a réellement pensé qu'à la postérité, en écrivant *les Années de voyage*, il ne trouvera pas auprès d'elle plus d'indulgence qu'il n'en a trouvé près de ses contemporains. Ceux-ci firent à son œuvre l'accueil le moins favorable. « Ballotté de la vérité à la poésie, lui écrivait son ami Reinhard, de la réalité à l'idéal, du roman au conte, de l'histoire à la symbolique, je me sentis, à la première lecture rapide, transporté comme dans un rêve; j'en avais le vertige. » Beaucoup de lecteurs éprouvent aujourd'hui une impression analogue. Ils s'aperçoivent aussi bien que les contemporains que l'auteur s'est moqué d'eux. Comment lui pardonneraient-ils, par exemple, de commencer une

histoire intéressante et de la laisser inachevée, d'exciter leur curiosité et de ne point la satisfaire? Le public de nos jours n'est pas plus disposé à supporter de telles impertinences que le public de 1821.

## V

Il y a néanmoins de très-beaux passages et des récits fort attachants dans cette œuvre imparfaite. Le grand écrivain et surtout le penseur profond s'y révèlent fréquemment. Ceux qui, comme nous, veulent étudier Gœthe de près y remarqueront avec intérêt un certain nombre de pensées qui lui sont familières, qui forment au moment où il écrit le fond habituel de ses réflexions morales. Il fait bon marché du plan des *Années de voyage;* il convient avec bonne grâce qu'il n'y faut pas chercher l'unité de composition ; mais il y a une autre unité qu'il poursuit et qu'il croit avoir atteinte. « Ces petits récits, dit-il dans les *Annales*, liés entre eux par les voyages d'un personnage commun, ne devaient pas former un tout, mais offrir une même idée. » De chaque nouvelle considérée séparément ressort en effet une vérité morale que Gœthe a déjà exposé dans *Pandore* et dans les *Affinités électives*, mais sur laquelle il revient volontiers comme sur la règle essentielle de toute vie bien ordonnée, sur le fondement même du bonheur. La nécessité du renoncement, la vertu salutaire et fortifiante du sacrifice, voilà ce que nous enseignaient le départ de Pandore s'éloignant

d'Épiméthée, la courageuse abnégation de Charlotte et du capitaine, voilà ce que nous enseignent aujourd'hui les aventures de Wilhelm Meister et de ses amis.

Gœthe lui-même s'est bien trouvé d'avoir contenu ses passions, de n'avoir usé du plaisir qu'avec discrétion et prudence. Sa vie a été une longue leçon de mesure. Ce sont les résultats d'une riche expérience qu'il présente au public dans *les Années de voyage*. Il nous invite à faire comme lui, à commencer par mériter le bonheur en sachant nous imposer des privations volontaires, et à laisser ensuite notre destinée s'accomplir. « Je puis vous assurer, écrivait-il à Plessing, qu'au milieu du bonheur je vis dans un continuel renoncement ; chaque jour je vois à propos de toute peine et de tout travail que ce n'est pas ma volonté qui se réalise, mais la volonté d'une puissance plus haute dont les pensées ne sont pas mes pensées. » Il aurait pris volontiers pour épigraphe de son roman une phrase de l'*Alonzo* de M. de Salvandy qu'il admirait sans réserve, dans laquelle il trouvait résumée la sagesse pratique dont chaque homme a besoin pour suivre la bonne voie : « Je crois, dit le romancier français, que le premier devoir de ce monde est de mesurer la carrière que le hasard nous a fixée, d'y borner nos vœux, de chercher la plus grande, la plus sûre des jouissances dans le charme des difficultés vaincues et des chagrins domptés ; peut-être la dignité, le succès, le bonheur intime ne sont-ils qu'à ce prix. Mais pour arriver à cette résignation vertueuse, il faut de la force, une force immense. »

Cette force morale que Gœthe a su conquérir par un perpétuel effort sur lui-même, il nous la présente comme le but proposé à Wilhelm Meister pendant la longue série de voyages auxquels la société des *Renonçants* condamne celui-ci. Les hommes généreux qui ont entrepris l'éducation de Wilhelm indiquent par le nom qu'ils donnent à leur association le résultat qu'ils poursuivent : habitués eux-mêmes à se priver et à se restreindre, ils enseignent à leur élève que le vrai secret du bonheur est la modération des désirs et l'habitude de la privation. Ils savent également que la science de la vie ne se transmet point par des paroles, qu'elle s'acquiert surtout par l'expérience. Ils mettent donc Wilhelm Meister, non en face d'une chimère abstraite, mais aux prises avec les faits. De là les aventures auxquelles ils l'exposent, les voyages qu'ils lui prescrivent. Tout ce que le héros verra de ses yeux lui apprendra le prix de la résignation et du sacrifice. La vue des gens heureux et celle des malheureux lui donneront au fond la même leçon. Il verra les uns jouir de la vie, parce qu'ils auront su se modérer et s'abstenir, les autres porter la peine ou de leurs lâches complaisances pour eux-mêmes ou de la violence sans bornes de leurs passions. Ce sera là l'enseignement moral qui se dégagera successivement de toutes les nouvelles, ce sera le lien secret de tous les récits, cette unité de l'œuvre que Gœthe nous annonçait, que la faiblesse de la composition ne laisse point apercevoir et qu'on ne découvre qu'en se plaçant au point de

vue philosophique, dans l'ordre des idées générales.

## VI

Parmi les récits qui composent en se succédant les *Années de voyage*, il suffira d'en choisir deux ou trois pour y retrouver la pensée dominante de l'auteur. Tantôt les personnages sont punis d'avoir cédé à leurs passions, tantôt, au contraire, ils reçoivent la récompense de leur modération et de leur empire sur eux-mêmes.

Dans *la Folle voyageuse*, c'est la passion qui l'emporte et qui entraîne avec elle le malheur de chacun. Une jeune fille de la démarche la plus noble, des manières les plus élégantes et du plus charmant visage, parcourt le monde à la suite d'un chagrin d'amour sur lequel elle refuse de s'expliquer, mais qui paraît assez fort pour troubler quelquefois sa raison, quoique d'ordinaire elle s'exprime avec calme et agisse avec mesure. Le hasard de sa vie errante l'amène chez M. de Revanne, riche propriétaire campagnard. Là elle charme tout le monde par la grâce de son esprit et par la séduction de sa beauté ; elle-même semble heureuse de l'affection qu'elle inspire et se fixerait peut-être au milieu de la famille d'adoption où le sort l'a conduite, si le père et le fils ne lui faisaient chacun de son côté une déclaration d'amour. Fidèle à un cher souvenir, craignant d'ailleurs de troubler l'harmonie de ses hôtes en faisant un choix, elle s'éloigne du château

pour n'y plus revenir. MM. de Revanne perdent ainsi par leur faute l'agréable compagne que le ciel leur envoyait : ils auraient pu la garder en modérant leurs désirs ; la violence de leur passion la met en fuite.

*L'Homme de cinquante ans*, la plus intéressante de toutes les nouvelles du roman, contient d'aimables peintures de la société élégante et de fines analyses psychologiques. Plus d'un trait y rappelle ce qu'il y a de meilleur dans les *Affinités électives*. Un officier déjà mûr, âgé d'une cinquantaine d'années, veuf et père d'un fils également au service, songe à se retirer auprès de sa sœur, veuve comme lui, dans un vaste domaine qu'ils habiteront en commun. Il médite même, pour resserrer encore l'union de la famille, de faire épouser à son fils unique la fille unique de sa sœur. Malheureusement la jeune fille refuse résolûment de se prêter à ce projet ; ce n'est pas son cousin qu'elle aime ; c'est son oncle. Elle se déclare prête à épouser le père, non le fils. Gœthe qui, par un retour sur lui-même, aimait à traiter ce sujet délicat des amours disproportionnés de l'âge mûr et de la jeunesse, explique avec beaucoup d'art comment une passion si étrange a pu s'insinuer dans le cœur d'une jeune fille. La sœur du major qui aime tendrement son frère a toujours parlé de lui à sa fille comme du meilleur et du plus noble des hommes. C'est comme un idéal qui flotte devant les yeux d'Hilarie depuis son enfance. D'ailleurs les points de comparaison lui manquent ; vivant à la campagne, elle voit peu de monde, surtout peu de jeunes gens. Son oncle lui apparaît toujours sous les traits du cava-

lier le plus élégant et le plus distingué qu'elle ait connu ; elle ne s'aperçoit pas que le temps marche pour lui en lui apportant quelques rides et quelques cheveux blancs.

S'il est toujours agréable de se savoir aimé, il y a surtout un âge où les marques d'amour ont d'autant plus de prix qu'on s'attend moins à les recevoir ; c'est celui que vient d'atteindre le major. Un homme de cinquante ans éprouvera d'abord un sentiment de surprise, puis un sentiment d'amour propre satisfait en apprenant que, sans le vouloir, il inspire de l'amour à une jeune fille. Le major qui n'avait point soupçonné la passion d'Hilarie commence donc par en être étonné et finit par en être flatté. Il se laisserait même gagner par la contagion de cet amour inattendu s'il ne craignait de devenir le rival de son fils. Une confidence de celui-ci le met à l'aise. Flavio n'aime point Hilarie avec laquelle il a été élevé, qu'il considère comme une sœur ; il est fort épris d'une veuve déjà mûre, très-séduisante, mais plus âgée que lui. Cette veuve à laquelle Flavio présente le major semble, dès la première entrevue, préférer le père au fils. Il y a donc là en réalité deux couples fourvoyés, qu'un sentiment mal placé risque de rendre malheureux. Hilarie se trompe en aimant son oncle, Flavio en aimant la veuve ; ils cèdent l'un et l'autre à une passion inconsidérée. L'art du romancier sera de les amener insensiblement à des idées plus saines. Il suffit pour cela de rapprocher Hilarie de Flavio et le major de la veuve en supprimant la disproportion des âges.

Si la jeune fille s'obstinait à aimer un homme beaucoup plus âgé qu'elle et le jeune homme une femme déjà mûre, ils seraient sans doute punis de leur obstination par de douloureuses conséquences. En faisant un effort sur eux-mêmes pour triompher d'une passion déraisonnable, ils méritent au contraire de rencontrer le bonheur dans une union plus conforme au vœu de la nature. C'est la moralité qui se dégage du dénoûment.

On pourrait détacher de cette nouvelle beaucoup d'observations ingénieuses et vraies sur les rapports des hommes entre eux, sur les nuances des relations sociales, sur les raffinements de mœurs et de pensées, qu'un certain degré de civilisation entraîne naturellement après lui. Il y a aussi dans *l'Homme de cinquante ans* d'heureuses descriptions de la nature et des scènes d'un caractère poétique. La plus remarquable nous représente le moment où Hilarie se rapproche de Flavio, en l'absence du major, et après avoir cru aimer le père, se sent involontairement attirée vers le fils. Pendant une soirée d'hiver, les deux jeunes gens patinaient ensemble près du château, lorsque le père revient et les revoit, à la clarté de la lune, appuyés l'un sur l'autre.

« Un soir, notre jeune couple ne pouvait s'arracher de la plaine glacée; chaque course vers le château, brillamment éclairé et qui déjà réunissait une société nombreuse, était soudain suivie d'un autre élan en sens contraire; on ne voulait pas se séparer de peur de se perdre; on se tenait par la

main, pour être bien sûr de la présence l'un de l'autre. Mais ce mouvement semblait surtout délicieux quand les bras entrelacés reposaient sur les épaules et que les doigts délicats jouaient avec distraction dans les boucles de la chevelure. La lune monta dans le ciel étincelant d'étoiles et compléta la magie du spectacle. Ils se revirent distinctement l'un l'autre; ils cherchèrent à l'envi, dans leurs yeux voilés, la réponse ordinaire, mais elle sembla n'être plus la même; du fond de leurs prunelles, une lumière parut briller et faire comprendre ce que leur bouche taisait sagement; ils se sentirent tous deux dans une joie charmante et solennelle. Les grands saules et les aunes qui bordaient les fossés, les plus humbles buissons, sur les hauteurs et sur les collines, se voyaient distinctement; les astres étincelaient; le froid était devenu plus vif; nos jeunes gens ne le sentaient pas; ils allaient au-devant du reflet de la lune, qui scintillait au loin, au-devant de l'astre lui-même. Puis ils levèrent les yeux et virent flotter çà et là à la lueur du reflet la figure d'un homme qui semblait poursuivre son ombre et qui, obscur lui-même, mais environné de lumière, s'avançait de leur côté; ils se détournèrent involontairement; toute rencontre leur eût été désagréable. Ils évitaient la figure, qui continuait de se mouvoir au hasard, et semblait ne pas les avoir aperçus. Ils poursuivirent eux-mêmes leur course vers le château. Mais tout à coup leur tranquillité les abandonna, car la vision circula plus d'une fois autour du couple anxieux. Par hasard, ils avaient pris le côté de l'ombre :

l'inconnu, éclairé en plein par les rayons de la lune, venait droit à eux; il se trouvait devant leurs yeux; il était impossible de ne pas reconnaître le père. » On admire toujours, en lisant les romans de Gœthe, avec quelle facilité, au moment où l'on s'y attend le moins, le poëte reparaît sous le romancier. Le sentiment poétique est comme une qualité involontaire, comme un don de nature, que l'écrivain porte partout avec lui.

L'aimable conte de *la Nouvelle Mélusine*, souvenir de l'amoureuse jeunesse de Gœthe, commencé autrefois pendant les heures d'ivresse de Sesenheim, terminé en 1807, fait ressortir la vertu du sacrifice et le danger de ne pas savoir se contenir. Le début du récit nous reporte à Gil-Blas et aux aventures d'auberge dont Le Sage tire si habilement parti. Un chirurgien barbier, fort pauvre, mais plein d'esprit et léger de scrupules comme le sont d'ordinaire ses collègues espagnols, offre ses services à une belle dame qu'il rencontre en voyage. L'étrangère lui confie une cassette qu'il doit transporter avec lui, à condition de la placer dans la voiture pendant le jour et dans une chambre à part pendant la nuit. Chargé de cette facile besogne, il sort en berline, et avec une bourse pleine d'or, de l'auberge où il était arrivé la veille en guêtres poudreuses, sans un maravédis dans sa poche. La richesse s'offrait ainsi à lui en même temps que l'amour et le bonheur, mais il risque à chaque instant de les perdre, il compromet tous les biens dont il jouit par la violence de ses passions. La fée qui le protége et qui l'aime a beau l'avertir d'éviter le jeu, la société des

femmes, le vin et la colère; il joue, il poursuit des aventures galantes, il s'enivre et s'emporte. Il perd ainsi par sa faute la faculté de vivre heureux sur la terre et ne peut plus se réunir à celle qu'il aime qu'à des conditions qui rendent désormais cette union insupportable.

Gœthe revient à plusieurs reprises, dans les *Années de voyage*, sur le grand sujet de l'éducation qu'il a déjà abordé dans les *Affinités électives*. Il voudrait qu'on enseignât tout de suite aux enfants un sentiment qui ne leur est point naturel, qui a besoin d'être déposé de bonne heure dans leur âme et développé avec sollicitude, le sentiment du respect. On leur apprendra, dit-il, à respecter d'abord ce qui est au-dessus d'eux, c'est-à-dire Dieu, puis ce qui est à côté d'eux, c'est-à-dire leurs égaux, enfin, ceux qui sont au-dessous d'eux, les pauvres, les infirmes, les misérables. C'est cette dernière notion, cette charité respectueuse envers les faibles que Gœthe considère comme la grande nouveauté, le grand bienfait apporté dans le monde par la religion chrétienne. Avant le Christ, il y avait assurément chez les hommes de la sympathie pour les souffrances humaines, mais ce n'est que depuis lui que les droits des opprimés, des malheureux, ont paru plus sacrés que les droits des riches et des puissants de ce monde. En parlant ainsi du christianisme, Gœthe l'entend dans le sens le plus large et le plus libre; il s'agit ici uniquement des sentiments intérieurs que peut développer la foi chrétienne chez tous les chrétiens, à quelque communion qu'ils appartiennent, et non des formes parti-

culières que chaque communion réclame pour son culte.

S'il attache un grand prix à l'éducation morale, s'il veut que l'âme soit nourrie de bonne heure d'aliments sains et substantiels, il ne s'intéresse pas moins à la santé du corps. *Mens sana in corpore sano*. Les exercices physiques, le labourage, tous les travaux de la terre, l'équitation, développent les forces des enfants et préparent une génération vigoureuse. On sait quel crédit ces idées utiles ont trouvé en Allemagne, avec quel succès les sociétés de gymnastique les ont appliquées, en les appropriant à tous les âges, en les mettant à la portée de toutes les conditions sociales. L'esprit si net et si pratique de Gœthe rencontrait ainsi, sans l'emprunter à personne, par le simple effort d'une pensée sérieusement occupée de tous les grands sujets, une des inspirations les plus heureuses du patriotisme allemand. Il ne veut pas, néanmoins, que l'habitude des exercices physiques et de la vie active émousse les facultés de l'intelligence; ce ne sont pas uniquement des corps robustes qu'il prétend former; cette solide enveloppe doit renfermer un esprit cultivé et délicat. Aussi Gœthe conseille-t-il, pour faire contrepoids aux exercices physiques, l'étude des langues, qui aiguise la pensée par la nécessité de comprendre et de traduire des textes difficiles. On essayera aussi, pour polir les mœurs des jeunes gens, de l'influence bienfaisante de la musique. Rien n'est plus digne d'une jeunesse civilisée que l'étude et la pratique du chant.

Ces règles générales de l'éducation ne dispensent

point l'instituteur d'observer lui-même le caractère de ses élèves, d'étudier les dispositions de chacun d'eux et d'approprier son enseignement à leurs besoins. Il ne suffit pas de les diriger tous d'après des principes déterminés vers un même but. Le grand art d'un bon maître est plutôt de découvrir les aptitudes particulières, d'aider la nature, de deviner quel est le genre d'activité qui convient à l'enfant, et de le mettre sur la voie la plus favorable. Chacun de nous est propre à un métier, à une fonction, à un emploi social. Le plus grand service qu'on puisse nous rendre, quand nous sommes jeunes, c'est de nous montrer nettement où notre vocation nous appelle. Qu'on nous apprenne surtout à bien faire ce que nous faisons. Bien faire une chose vaut mieux qu'en entreprendre un centaine, sans en mener une seule à bonne fin. Quiconque sait bien un métier, si modeste que soit son travail, tient une place utile dans le monde. Si l'enfant a été négligé par ses instituteurs, c'est à lui-même à reconnaître sa véritable vocation et à la poursuivre.

C'est ainsi que Wilhelm Meister, après avoir cru trouver sa voie, d'abord au théâtre, puis dans le monde, s'aperçoit qu'il fait fausse route, qu'il mène la vie d'un dilettante, d'un amateur oisif, au lieu de pousser à fond un travail déterminé et ne se réconcilie avec lui-même qu'en embrassant la chirurgie, en se rendant enfin utile à ses semblables par la connaissance et par la pratique d'une science solide. Après tant d'agitations douloureuses et stériles, il éprouve pour la première fois un sentiment de bien-être et de satisfaction mo-

rale, quand il a trouvé un emploi sérieux de ses facultés. Une partie des personnages de *Wilhelm Meister* atteint le même résultat. Gœthe veut évidemment nous montrer que le vrai bonheur consiste dans le choix d'un genre de vie approprié à nos instincts, conforme à nos aptitudes. Il n'y a pas de sot métier; peu importe celui que nous choisirons, pourvu que nous choisissions celui qui nous convient le mieux. Frédéric qui, dans les *Années d'apprentissage*, n'était qu'un espiègle frivole, découvre dans les *Années de voyage* le travail auquel il est propre et devient en définitive un excellent secrétaire, capable de bien écrire et de bien copier des lettres. Philine, la légère et capricieuse Philine, se range de son côté et coupe les robes que les doigts agiles de Lydie sauront coudre[1].

Ainsi l'expérience de la vie nous apprend à nous abstenir, à nous priver, au besoin, de ce que nous désirons le plus si nous avons tort de le désirer. Le bonheur est à ce prix ; mais nous ne devons pas seulement le mériter par notre modération ; il faut le conquérir par un bon emploi de nos forces, par une activité bien dirigée. Ne nous usons pas en efforts stériles, ne laissons point dissiper notre vie en mille soins divers, ne dispersons pas notre attention sur un trop grand nombre de points à la fois. Il vaut mieux se concentrer que

[1] « Dans ce curieux roman, dit très-justement Daniel Stern, Gœthe ramène les phases successives du progrès moral et social aux trois degrés de l'initiation ouvrière : l'apprentissage, le compagnonnage et la maîtrise. Il y cherche, il y exprime avec amour la poésie des plus humbles professions, des plus petits trafics. Il rapproche l'industrie de l'art, l'utile du beau. » *Dante et Gœthe*, p. 285.

s'éparpiller. Arrêtons-nous au nécessaire, choisissons le travail qui convient à nos aptitudes naturelles et sachons nous y tenir. Si chacun de nous réussit à trouver sa voie, le bien général en résultera. Le bien général se compose en effet de la somme des efforts individuels. L'individu sert la société lorsqu'il travaille à son propre perfectionnement et qu'il tire des facultés qu'il a reçues de la nature tout ce que celles-ci peuvent donner.

Que de fois déjà n'avons-nous pas trouvé cette vérité générale sous la plume de Gœthe ! Il n'y a guère de principe qui lui soit plus familier, qu'il ait appliqué pour son compte avec plus de persévérance. C'est même ainsi qu'il s'excuse de prendre si peu de part aux affaires politiques, aux expériences que tentent quelques esprits généreux pour améliorer le sort collectif de l'humanité. Suivant lui, on perd son temps en essayant d'agir sur les masses. L'individu seul est perfectible. Que chaque homme travaille de son mieux au poste de combat qu'il a choisi ou que le sort lui impose, et la société tout entière s'améliorera. Pour son compte, il prêche d'exemple ; il n'épargne aucune peine afin de développer son intelligence et de déployer dans leur plénitude toutes les facultés qu'il tient de Dieu. Ceux qui veulent savoir ce qu'un homme peut obtenir du bon emploi de son temps et de l'usage intelligent de ses forces n'ont qu'à le regarder faire, et, s'ils ont des pensées sérieuses, qu'à l'imiter. Gœthe croit mieux servir ainsi la cause commune qu'en s'agitant dans le vide, en discutant des projets de réformes

d'un caractère trop général, applicables à tous les esprits et dans tous les temps; qui par leur généralité même, passent au-dessus de la tête de chacun et, pour avoir voulu atteindre tout le monde, n'atteignent personne.

## VII

La seconde édition des *Années de voyage de Wilhelm Meister* renferme une nouvelle qui, sans aucun lien direct avec le sujet, y figure aussi naturellement que d'autres récits également étrangers à l'action générale. Gœthe l'aurait sans doute introduite dans la première édition de son roman si elle avait été terminée au moment où il le publia, s'il n'y avait plutôt vu d'ailleurs la matière d'un poëme sur la chasse, que le sujet d'une production en prose. Plus tard, ayant renoncé au poëme, il se félicita d'avoir pu serrer de plus près la réalité en employant la forme romanesque. On voit par ses entretiens avec Eckermann qu'il estimait cette œuvre et qu'il y avait pensé, pendant trente ans. Il semble même qu'en l'intitulant simplement *Nouvelle* il veuille la désigner comme la nouvelle par excellence, tout au moins comme la meilleure de ses productions de ce genre.

C'est une œuvre singulière qui mérite d'être étudiée en détail, ne fût-ce que pour découvrir la cause de l'intérêt qu'elle inspirait à Gœthe. Le récit commence par la peinture la plus vigoureuse et la plus pittores-

que de la réalité pour finir avec une douceur idéale. Suivant l'expression d'Eckermann, « tout y est peintures extérieures et réelles. » Gœthe convient lui-même que rien n'y est pris dans l'âme. Eckermann y admirait avec raison l'extrême précision de chaque détail et la vérité du style descriptif. C'est là en effet un des mérites particuliers de l'auteur. Aucun écrivain d'aucun temps n'a mieux connu la nature que Gœthe. « Je ne l'ai jamais observée, disait-il, dans un but poétique, mais j'ai été conduit à la contempler constamment avec précision, d'abord en dessinant le paysage, et plus tard en faisant des études d'histoire naturelle; j'ai ainsi peu à peu appris la nature par cœur, jusque dans les plus petits détails, et lorsque, comme poëte, j'ai besoin d'elle, elle est à mes ordres, et il ne m'est pas facile de manquer à la vérité. Schiller ne possédait pas cette science d'observation de la nature. Tout ce que *Guillaume Tell* renferme sur les paysages suisses, c'est moi qui le lui ai raconté; mais c'était un esprit si admirable que, sur de tels récits, il pouvait faire une œuvre qui avait de la réalité. »

Cet art de représenter exactement ce que les yeux peuvent voir, de produire par le langage autant d'impression que par la peinture, sans cependant méconnaître les conditions de chaque genre, Gœthe l'emploie avec un rare bonheur dès le début même de la Nouvelle. Il y a là une description d'un départ pour la chasse dont un peintre pourrait s'inspirer comme d'une réalité. Suivant les habitudes de l'esprit moderne, c'est un tableau plus détaillé, mais aussi vivant et aussi

vrai que celui de Virgile au quatrième chant de l'Énéide.

> Retia rara, plagæ, lato venabula ferro
> Massylique ruunt equites, et odora canum vis.
> Reginam thalamo cunctantem ad limina primi
> Pœnorum expectant; ostroque insignis et auro
> Stat sonipes, ac frena ferox spumantia mandit.

Gœthe peint aussi les chasseurs à cheval et les chiens contenus par les piqueurs. Cette foule impatiente attend pour partir que le prince descende de ses appartements. Dès qu'il paraît et qu'il a donné le signal du départ, chacun s'élance. La princesse qui n'accompagne point son mari à la chasse, s'en dédommage en allant visiter avec son oncle et un de ses écuyers un vieux manoir dont les tours imposantes dominent la plaine. En partant elle traverse à cheval une grande place où se tient la foire; elle remarque avec joie la variété et l'abondance des objets étalés dans les boutiques des marchands, l'air de fête et les toilettes endimanchées des promeneurs.

A l'extrémité du champ de foire une ménagerie attire l'attention du public. Des peintures grossières, suspendues suivant l'usage près de la porte d'entrée, représentent un tigre qui s'élance sur un Maure et semble prêt à le déchirer; un lion majestueux est au repos. On entendait sortir de la baraque des rugissements redoutables; en passant près de là, les chevaux de la princesse et de ses compagnons hennirent de frayeur. Gœthe introduit à dessein ce détail dans la narration pour préparer de loin le dénoûment. Il avait

même songé à faire paraître les propriétaires des bêtes fauves sortant de la ménagerie, au moment où la princesse passe, et la priant d'honorer leur établissement d'une visite. Eckermann le détourna de ce projet en lui représentant avec raison que cet incident paraîtrait un peu forcé et artificiel. En général Gœthe, d'après son propre témoignage, était toujours disposé à motiver d'avance les moindres détails de ses compositions. Schiller, au contraire, ne motivait pas assez. Dans la scène célèbre où Guillaume Tell atteint la pomme sur la tête de son enfant, Schiller ne s'était guère occupé de préparer cette exigence de Gessler ; il représentait simplement le bailli cueillant une pomme qui se trouvait à sa portée et la proposant comme but à Guillaume Tell. Ce fut Gœthe qui lui suggéra l'idée de placer dans la bouche du fils de Guillaume Tell quelques paroles sur l'adresse de son père qui inspirent à Gessler son infernale proposition. Dans la *Nouvelle*, tant de précautions n'étaient point nécessaires. Il suffisait de faire rugir le lion, lorsque la princesse passe, pour nous annoncer que le lion jouera un rôle dans l'aventure.

Arrivée au pied du manoir avec ses compagnons, la princesse, jeune et vaillante, propose de laisser les chevaux au bas de la montée et de gravir à pied les pentes rocheuses. On s'arrête un instant pour contempler du haut d'une esplanade la magnificence du paysage. Tout à coup Honorio, qui avait braqué sa lunette vers la ville, aperçoit un incendie sur cette place du marché que les promeneurs venaient de tra-

verser si joyeusement. La princesse remonte aussitôt à cheval pour témoigner à ses sujets l'intérêt qu'elle prend à leur malheur, pour hâter au besoin les secours. Elle s'avançait aussi rapidement que le permettait la nature du terrain, lorsqu'elle voit bondir dans les buissons, au bas de la prairie, un animal étrange qu'elle reconnaît aussitôt pour le tigre de la ménagerie. Honorio courut avec courage au devant de la bête fauve et lui tira un coup de pistolet sans l'atteindre, pendant qu'il criait à la princesse de fuir. La jeune femme avait lancé son cheval sur la pente escarpée de la montagne avec l'espoir de trouver un refuge dans le vieux château ; mais sa monture, épuisée par une marche rapide, s'affaissa sur le sol ; le péril était pressant, le tigre approchait, suivi par Honorio. Heureusement le jeune homme monté sur un cheval plus robuste que celui de la princesse, put arriver à temps pour frapper le monstre d'une balle dans la tête et le maintenir sous son genou, un couteau de chasse à la main.

Quoique ce tableau soit dramatique, assez bien composé et assez pittoresque pour inspirer un peintre, on y sent plutôt l'art et l'arrangement que l'imitation vraie de la nature. L'invraisemblance y domine. Les tigres, même les tigres de ménagerie, ne se tuent pas aussi facilement que le suppose Gœthe. On n'en vient guère à bout avec une balle de pistolet et surtout lorsqu'on a eu le bonheur de les atteindre à la tête, on ne se hasarde point à les approcher, on n'entreprend point de les maintenir sous son genou, ainsi que le

fait Honorio, pour les achever à coups de couteau. Les chasseurs de l'Inde n'auraient pas assez de moqueries pour celui qui raconterait de tels exploits de chasse. C'est là une scène qu'on peut tout au plus représenter sur un paravent, sur une chaise en tapisserie, sur l'enseigne d'une ménagerie, mais que personne ne prendra jamais au sérieux.

Ce qui suit se rapproche davantage de la vraisemblance. Lorsque le tigre est tué et que le jeune Honorio, le visage enflammé par l'émotion, regarde la princesse qu'il vient de délivrer, ces deux beaux jeunes gens forment un groupe aimable auquel vient se mêler bientôt, avec des larmes et des exclamations douloureuses, la maîtresse des animaux accompagnée de son petit garçon. La pauvre femme se lamente en voyant étendu sans vie le bel animal qui était l'orgueil de la ménagerie, le meilleur gagne-pain d'un pauvre ménage. De son côté le prince qui, ayant aperçu la fumée de l'incendie, revenait rapidement de la chasse vers la ville, s'arrête étonné devant cette scène inattendue. A ce moment on vient lui annoncer qu'un nouvel hôte de la ménagerie, le lion, s'est également échappé au milieu du désordre causé par le feu. Le maître des animaux, survenant à son tour, demande comme une faveur qu'on ne le réduise pas à la misère en détruisant tout ce qui lui appartient ; il supplie qu'après avoir tué son tigre on épargne au moins son lion. Sa femme et son fils se chargent de contenir et de ramener l'animal, pendant que lui-même ira chercher une cage pour l'enfermer. Le prince se rend à ses prières, tout

en prenant des précautions pour éviter tout accident. On garde toutes les issues ; d'adroits chasseurs, la carabine au poing, se tiennent prêts à faire feu sur l'animal si les promesses du dompteur ne se réalisent point. C'est un moment solennel que celui où le jeune garçon s'avance lentement dans l'étroit sentier qu'a suivi la bête fauve et s'approche d'elle. Tous les cœurs battent avec anxiété. Le père et la mère seuls demeurent calmes ; l'enfant, de son côté, ne témoigne aucune émotion ; il joue de la flûte en s'accompagnant d'un chant plein de douceur ; on le voit disparaître un instant dans un détour du chemin pour revenir bientôt en ramenant l'animal. Le lion paraît même si complétement inoffensif qu'il pose sur les genoux du jeune garçon sa patte ensanglantée et déchirée par une épine.

La *Nouvelle* se termine ainsi par une scène poétique et idéale. Après nous avoir plongés au commencement de son récit dans la réalité toute pure, Gœthe nous transporte en la finissant dans le monde aimable de l'imagination. L'impression qui résulte de ce contraste n'est pas aussi heureuse que le poëte le pensait. Eckermann auquel Gœthe offrait la primeur de la *Nouvelle* en lui permettant de la lire dans le manuscrit, achevait sa lecture avec plus de surprise que de plaisir et paraissait plus étonné que satisfait du dénoûment. Gœthe prit alors la peine de lui expliquer sa pensée. « Pour vous représenter la marche de cette Nouvelle, disait-il, pensez à une plante qui sort d'une racine, jette quelque temps d'une tige solide de vertes feuil-

les et se termine enfin par une fleur. La fleur était inattendue ; c'est une surprise, mais qui devait venir, et même tout cet édifice de verdure n'était construit qu'à cause d'elle : elle seule pouvait être le motif suffisant de ce long travail. »

Au fond Gœthe cède encore ici au penchant de sa vieillesse pour le symbolisme. Il n'a pas composé son récit dans la seule intention de mettre sous nos yeux des scènes réelles habilement et poétiquement racontées ; il veut que sa narration ait un sens caché, qu'il s'en dégage quelque enseignement général ou quelque pensée abstraite. Lui-même nous expose son dessein. « Montrer qu'une humeur farouche et sauvage est plus souvent domptée par l'amour et par la pitié profonde que par la force, tel était le but de cette Nouvelle, et c'est la beauté de ce but qui m'a entraîné à cette peinture du lion et de l'enfant. Cette intention est la partie idéale de la Nouvelle, la fleur ; toute l'exposition, tous les détails empruntés à la réalité ne sont que le feuillage qui la soutient ; il n'existe que pour elle, il n'a de valeur que par elle. » Il faut ici faire la part de l'âge. Gœthe, vieillissant, incline toujours à tourner tout ce qu'il écrit en démonstration philosophique. Cette signification symbolique qu'il attache à ses œuvres est précisément aujourd'hui ce que nous y cherchons le moins ; peu nous importe ce qu'il a voulu dire. Nous ne prenons pas la peine de scruter et d'approfondir tous ces mystères. Nous estimons ses récits pour ce qu'ils valent en eux-mêmes et non pour ce qu'ils signifient. Quelques peintures

de mœurs heureuses, quelques descriptions fidèles des scènes de la nature nous intéressent plus dans la *Nouvelle* que le plus ingénieux des symboles. Une œuvre d'imagination ne se déchiffre pas comme une énigme.

## CHAPITRE VII

### LE DERNIER AMOUR

Mademoiselle de Lewezow. — La *Trilogie de la passion*. — L'*Élégie de Marienbad*.

### I

On ne pourrait parler avec quelque étendue des dernières années de la vie de Gœthe sans mentionner la *Trilogie de la passion* et surtout l'*Élégie de Marienbad* qui expriment les sentiments les plus intimes du poëte, où l'on admire encore quelques restes de cette ardeur passionnée qui a inspiré à Gœthe ses plus belles œuvres. L'auteur de *Werther* a beau vieillir, son cœur est toujours jeune, capable comme autrefois de s'enflammer, de sentir les joies et les souffrances de l'amour. La passion sexagénaire de Gœthe pour Minna Herzlieb annonçait déjà la longue durée de cette jeunesse morale; ce ne devait pas en être la dernière preuve. Quatorze ans plus tard, en 1823, à l'âge de soixante-quatorze ans, Gœthe redevient amoureux, et cette fois

encore, amoureux d'une jeune fille. C'est la faiblesse ordinaire des vieillards. On a remarqué depuis longtemps qu'il n'est point rare de voir des jeunes gens aimer des femmes plus âgées qu'eux, des hommes déjà vieux s'attacher au contraire à de très-jeunes personnes. Celle qui fut l'objet du dernier amour de Gœthe s'appelait mademoiselle Ulrique de Lewezow. Le poëte l'avait rencontrée deux ans de suite aux eaux de Marienbad. Sa passion fut très-vive et occupa le monde désœuvré des baigneurs, toujours friand de scandales ou tout au moins d'aventures galantes. On racontait que Gœthe ne laissait échapper aucune occasion de s'entretenir avec cette jeune fille ; à peine entendait-il sa voix dans l'allée de la Source, qu'il prenait son chapeau et courait auprès d'elle. Les liaisons que l'on contracte aux eaux ne durent malheureusement que quelques jours. Après avoir vécu dans l'intimité de mademoiselle de Lewezow, il fallut se séparer d'elle. Gœthe fut plus sensible à cette séparation inévitable qu'on n'aurait pu l'attendre d'un homme de son âge et de son caractère. Sous le coup de l'émotion qu'il éprouvait, il composa l'*Élégie de Marienbad* dans la chaise de poste qui le ramenait à Weimar, en écrivant aux relais les vers qu'il venait de composer.

Cette élégie qu'il avait écrite de sa propre main en lettres latines sur du vélin, qu'il attachait avec un ruban de soie dans un carton couvert de maroquin rouge et dont le manuscrit est encore conservé aujoud'hui dans la bibliothèque de Weimar ainsi que d'autres reliques de Gœthe, le poëte la montrait à Eckermann comme une

œuvre précieuse qu'on ne pouvait juger à une première lecture, qui avait besoin d'être lue à loisir et méditée avec recueillement. On y reconnaît en effet, sous l'obscurité d'un langage moins précis et plus vague que celui des anciennes poésies, l'accent passionné et pénétrant de l'amour.

« A la paix de Dieu qui, comme le dit le livre, nous rend plus heureux que la raison, je compare volontiers la joyeuse paix de l'amour en présence de l'être tant aimé. Là, le cœur se repose et rien ne peut troubler le sentiment très-profond, le sentiment de lui appartenir.

« Dans le pur de notre âme flotte un désir de s'abandonner par une libre reconnaissance à un être plus élevé, plus pur, inconnu, en déchiffrant soi-même l'énigme de l'éternel inconnu. Cela s'appelle être pieux... Cette bienheureuse hauteur, je sens que je l'atteins pour mon compte lorsque je me tiens debout devant elle.

« Devant son regard, comme sous l'action du soleil, à son haleine, comme au souffle du printemps, se fond la glace durcie de l'égoïsme si longtemps, si profondément enchaîné dans les cavernes de l'hiver. Ni l'intérêt ni le caprice ne durent ; ils s'enfuient à son approche. »

## II

Malgré l'embarras de quelques expressions, il y a là une vivacité et une fraîcheur de sentiments qui rappel-

lent la jeunesse amoureuse de Gœthe. Ce n'est point d'ailleurs un simple thème poétique. L'émotion du poëte avait été si forte qu'il tomba gravement malade et que l'on craignit pour sa vie. Son ami, le musicien Zelter, qui arrivait de Berlin pour le voir, fut effrayé de son état et ne commença à espérer qu'en apprenant que Gœthe s'était soulagé, comme d'ordinaire, par le travail de la composition et avait mis en vers son chagrin. On sait que telle était sa manière de se consoler, de dominer tout au moins sa douleur. Une fois qu'il avait exprimé ce qu'il y avait de douloureux au fond de son âme, il redevenait généralement maître de lui et regardait vers l'avenir au lieu de se retourner vers un passé dont il venait de se dépouiller.

La dernière pièce de vers de la trilogie, adressée à madame Marie Szymanowska, pianiste distinguée, amie de mademoiselle de Lewezow, que Gœthe avait souvent entendue à Carlsbad, qu'il entendit de nouveau à Weimar, dans sa propre maison, semble indiquer que la musique a exercé sur lui une influence bienfaisante et contribué à calmer sa tristesse.

« Vous voyez le produit d'un état de l'âme extrêmement passionné, disait Gœthe à Eckermann en parlant de l'*Élégie de Marienbad*; lorsque cette passion me possédait, je n'aurais voulu pour rien au monde en être délivré et maintenant à aucun prix je ne voudrais retomber en son pouvoir. » Comme dans la plupart des poésies de Gœthe, c'est un état particulier de l'âme, état violent, mais passager, qui a été décrit

ici; presque toutes ses œuvres sont ainsi des œuvres de circonstance, uniquement inspirées par le moment présent, quelquefois même difficiles à comprendre si on ne les rapproche point des événements qui les ont fait naître. « J'ai agi avec le moment présent, disait-il encore à Eckermann, à propos de la même pièce de vers, comme on agit avec une carte sur laquelle on place une somme considérable et que l'on cherche à faire monter sans exagération aussi haut que possible. »

Une autre trilogie, celle du *Paria*, pourrait donner lieu à quelques comparaisons avec la tragédie de Casimir Delavigne que Gœthe connaissait. La grande différence qui existe entre ces deux œuvres, c'est que l'écrivain allemand a sérieusement voulu peindre les mœurs hindoues et s'est attaché à la couleur locale, tandis que l'écrivain français ne nous présente que des mœurs et des personnages de son pays. Gœthe indique lui-même ce qui le distingue de Casimir Delavigne et de Michel Beer dans un article intitulé *les trois Parias*. « Ce poëme est très-serré, disait-il en parlant de son œuvre; pour le bien saisir il faut vouloir bien y entrer. Il me fait à moi-même l'effet d'une lame de Damas forgée de fils d'acier. » Pour montrer à quel point il s'identifiait avec ses sujets, ce qu'il mettait de lui-même jusque dans ceux qui paraissaient le plus étrangers aux événements de son existence, il racontait qu'avant d'écrire le *Paria*, il y avait pensé pendant quarante ans. Il ne lui avait pas fallu non plus moins de trente années pour mettre au jour la *Nouvelle*. Au bout de si longues

périodes de temps, les éléments étrangers à sa nature disparaissaient ; il ne restait plus dans ses œuvres que des sentiments éprouvés par lui ou des pensées et des peintures de mœurs qu'il s'était assimilées par une puissante méditation.

# CHAPITRE VIII

## GŒTHE ET ECKERMANN

Dernières années de la vie de Gœthe. — Ses entretiens recueillis par Eckermann. — Activité infatigable de son esprit. — Pensées de Gœthe sur l'art d'écrire, sur les devoirs et sur les droits du poëte. — Ses jugements sur les anciens, sur la littérature anglaise, sur les écrivains français. — Intérêt qu'il prend à tout ce qui s'écrit en France. — Ses opinions religieuses et philosophiques.

### I

Les dernières années de la vie de Gœthe sont celles que nous connaissons le mieux, grâce aux confidences d'Eckermann, qui alla le voir pour la première fois au mois de juin 1823, fut retenu par lui à Weimar, et y resta jusqu'à la fin. Son ouvrage, écrit avec un soin pieux, d'après des souvenirs dont on ne peut contester l'exactitude, nous fait pénétrer jour par jour dans la vie intime du grand homme auquel il a consacré neuf années de son existence. Il est de la famille de ces esprits modestes qui se mettent volontiers au second rang et qui aiment à jurer sur la parole d'un maître. Il n'a d'autre ambition, en nous parlant de Gœthe, que

de nous le faire connaître aussi bien qu'il le connaît lui-même, de nous le faire admirer autant qu'il l'admire. Il y réussit par la simplicité et la sincérité de son témoignage. On le lit avec une telle confiance en sa bonne foi, qu'on ne se sent jamais arrêté dans cette lecture par la crainte d'être trompé ni même imparfaitement instruit. Il ne dit évidemment que ce qu'il sait et il dit tout ce qu'il sait. Aucun monument élevé à la gloire de Gœthe ne peut faire plus d'honneur à sa mémoire que ces simples pages, écrites sans prétention par un témoin de sa vie. La véritable grandeur du génie s'y marque en traits plus assurés que dans le plus brillant des panégyriques : grandeur tranquille, fort différente de la mise en scène que recherche dans d'autres pays les écrivains célèbres, grandeur pleine de bonhomie, relevée encore par la modestie des habitudes et par l'égalité du caractère.

Le trait dominant de cette verte vieillesse, c'est cette activité intellectuelle que l'âge ne peut ralentir, que la gloire acquise ne satisfait point, qui aspire jusqu'au bout à de nouvelles conquêtes. Gœthe ne se lasse jamais de cultiver son esprit, d'augmenter la somme déjà si considérable de ses connaissances positives. Il continue à développer par le travail ses facultés naturelles, à élever aussi haut que possible « la pyramide de son existence. » C'est là pour lui le premier de tous les devoirs ; il se doit à lui-même, tant qu'il pourra se servir de la pensée, d'en faire le meilleur et le plus noble usage. Aussi, du fond de sa petite demeure de Weimar, suit-il attentivement dans toute l'Europe le

progrès des arts, des sciences, des lettres, pour s'approprier ce qui peut ajouter quelque chose à son savoir, nourrir son esprit, perfectionner sa culture intellectuelle. Les conditions dans lesquelles il vit ne sont pas toujours favorables, il souffre quelquefois d'habiter une petite ville, il parle avec regrets de cet échange d'idées qui se fait dans les grands centres et qui simplifie l'effort de chacun. Il sent, par exemple, combien il lui serait utile de vivre à Paris, de recueillir, dans les entretiens de tant d'hommes distingués, des connaissances qui s'acquièrent plus difficilement dans la solitude. La précocité des jeunes Français l'étonne toujours; on devine qu'ils sont en quelque sorte portés d'avance à un degré de culture intellectuelle plus avancé par ce que leur apprennent les générations antérieures et le milieu qui les entoure.

En lisant les articles du *Globe*, il en admire le bon sens, la fermeté, la maturité; on dirait que ce sont des hommes mûrs qui l'écrivent, et cependant la plupart des rédacteurs n'ont point encore atteint leur trentième année. Quand il reçut la visite de J.J. Ampère, il avait peine à comprendre que cet aimable visiteur fût à la fois si jeune et si instruit, si au courant de toutes choses, capable de juger si vite et avec tant de sûreté. En général, la vivacité de l'esprit parisien déconcerte au premier abord la pesanteur germanique.

Gœthe supplée à ce qui lui manque dans sa résidence en tirant le meilleur parti possible des ressources qu'il y trouve. S'il a perdu les trois plus illustres compagnons de sa vie, Schiller, Herder, Wieland,

il lui reste encore, dans des ordres d'études différents, quelques hommes de mérite avec lesquels il s'entretient volontiers, qu'il consulte avec fruit : le philologue Riemer, le peintre suisse Meyer, l'architecte Coudray, le chancelier de Müller, le naturaliste genevois Soret. D'ailleurs, les visiteurs de marque ne manquent point à Weimar. La grande renommée de Gœthe y attire une foule d'hommes célèbres. La patrie d'adoption qu'il a choisie, où il a fixé sa résidence, devient, à cause de lui, un lieu de pèlerinage recherché. Là se rendent tour à tour le naturaliste d'Alton, Hegel le philosophe, l'universel Alexandre de Humboldt, Guillaume de Schlegel, l'orientaliste Lassen, Tieck, le jeune Thackeray, Wolf le philologue. A tous, même à ceux qu'il aimait le moins, il ouvre sa maison, il réunit autour d'eux l'élite de la société de Weimar, afin que leur séjour laisse une trace durable et utile.

Du reste, s'il acquiert quelques connaissances par le commerce des autres, il en acquiert plus encore par la continuité du travail personnel. Sans se renfermer dans une solitude austère, sans se priver des joies de la famille, il consacre à l'étude toutes les premières heures de la journée; le soir même, son repos apparent n'est souvent pour lui qu'une occasion nouvelle de s'instruire et d'instruire les autres. Après avoir composé quelques scènes du second *Faust*, médité sur quelque problème de minéralogie ou de botanique, poursuivi la théorie des couleurs, il se délasse en lisant quelque volume de littérature étrangère, en écoutant quelque morceau de musique classique, en regardant

des médailles, des plâtres ou des gravures d'après les grands maîtres.

Le consciencieux ouvrage d'Eckermann ne nous rend pas seulement le service de nous initier aux détails les plus intimes d'une vie si active et si bien remplie, il nous conserve en outre quelques pensées de Gœthe qui méritent d'être recueillies, qui achèvent pour la postérité le portrait d'un grand homme. Né à une époque de critique où il est difficile aux écrivains de ne pas réfléchir sur les conditions de l'art, Gœthe, quoique écrivant en général d'inspiration, pour obéir à un besoin impérieux et irrésistible de son esprit, se rendit toujours compte de ce qu'il faisait et chercha à s'entourer, pour produire ses œuvres, des circonstances les plus favorables.

La première loi de sa poétique, telle qu'il l'expose à Eckermann, c'est qu'il faut toujours prendre pour point de départ la réalité et la nature, profiter d'une impression reçue, d'un spectacle observé, pour reproduire dans toute leur fraîcheur ou des scènes ou des sentiments naturels; la seconde, c'est qu'il n'y a rien de plus dangereux que de se proposer d'avance comme une tâche à remplir des sujets trop étendus ou trop ambitieux. « Défiez-vous d'une grande œuvre, disait-il. C'est là le défaut des meilleurs esprits, de ceux justement chez qui l'on trouve le plus de talent et les plus nobles efforts. Ce défaut a été le mien aussi, et je sais le mal qu'il m'a fait. Combien d'eau a coulé hors de la fontaine!.... Le présent a ses droits; les pensées, les sentiments qui se pressent

chaque jour dans une âme de poëte veulent et doivent être exprimés; mais si on a dans la tête un grand ouvrage, il anéantit tout ce qui n'est pas lui..... Toutes les poésies doivent être des poésies de circonstance, c'est-à-dire que la réalité doit en avoir donné l'occasion et fourni le motif. Un sujet particulier prend un caractère général et poétique précisément parce qu'il est traité par un poëte. Toutes mes poésies sont des poésies de circonstance; c'est la vie réelle qui les a fait naître, c'est en elle que se trouve leur fonds et leur point d'appui. Pour les poésies en l'air, je n'en fais aucun cas. Que l'on ne dise pas que l'intérêt poétique manque à la vie réelle, car justement on prouve que l'on est poëte lorsqu'on a l'esprit de découvrir un aspect intéressant dans un objet vulgaire. »

Idéaliser le réel, voilà en définitive ce que Gœthe a toujours tenté, et ce qui distingue sa manière d'écrire de celle de Schiller. Celui-ci, au lieu de prendre le réel pour point de départ et de s'élancer de là vers l'idéal, commençait par concevoir une idée qu'il essayait ensuite de réaliser. L'un n'aspirait qu'à représenter poétiquement la nature, l'autre qu'à exprimer des idées. La poésie sentimentale vers laquelle Schiller inclinait au commencement de sa carrière, où il travaillait à effacer toute trace de poésie naïve, n'inspirait à Gœthe que du mépris; il l'appelait dédaigneusement « une poésie de lazaret. » S'occuper trop de soi-même, se replier sur soi, tirer tous ses sujets de la spéculation, comme le faisait Schiller dans sa jeunesse, paraissait à Gœthe le symptôme le plus carac-

téristique d'une époque de décadence. A ses yeux, on ne méritait le nom de poëte que si l'on savait s'emparer réellement du monde extérieur et le reproduire poétiquement.

Eckermann annonçant un jour à Gœthe qu'il se proposait de composer un poëme sur les saisons, Gœthe l'en dissuada par de très-bons arguments. On ne peint bien que ce qu'on sait, disait le maître au disciple. « Vous pourrez réussir dans plusieurs peintures ; mais, d'autres pour lesquelles vous n'avez pas fait assez d'études et d'observations ne vous réussiront pas. Vous réussirez peut-être à peindre le pêcheur et peut-être ne réussirez-vous pas à peindre le chasseur.. Peignez donc simplement des parties isolées, indépendantes, qui seront à votre portée, et ce que vous ferez sera bon. » Ces sages conseils que Gœthe donne aux autres, mais qu'il se donnait aussi à lui-même, nous apprennent qu'il ne traitait jamais un sujet sans le connaître à fond. L'exactitude, la précision et l'étendue des connaissances sont pour lui la base nécessaire de tout travail poétique. Si l'on ne commence par observer et par savoir, on ne composera que des œuvres artificielles qui, au lieu de représenter des réalités ne répondront qu'à de vagues aspirations de l'âme. La rigueur de l'esprit scientifique s'allie ainsi chez lui à la vive imagination de l'artiste. On le voit livrer à Eckermann les secrets de l'art d'écrire et lui révéler en quelque sorte son procédé habituel lorsqu'il lui propose un sujet poétique à traiter. Ce sera un sujet réel et en même temps circonscrit. « Il faut vous faire violence, lui dit-il, pour

sortir de l'idée pure... Savoir saisir et peindre un objet particulier, c'est l'essence même de l'art. Tant qu'on se tient dans les peintures générales, chacun peut faire comme nous, mais personne ne peut faire comme nous si notre peinture est tout à fait individuelle; pourquoi? parce que nous peignons ce que nous sommes seuls à connaître. »

Gœthe précisa encore mieux sa pensée un jour où il avait demandé à l'improvisateur Wolff de lui peindre le *Retour à Hambourg*. Wolff improvisa sur-le-champ des vers pleins d'harmonie, et peignit même avec talent les émotions d'un jeune homme qui, après une longue absence, revoit enfin sa famille, sa patrie, ses amis. Au lieu de le féliciter, Gœthe lui reprocha de n'avoir imprimé à ses descriptions aucun caractère particulier. « Votre poésie, lui dit-il, conviendrait aussi bien pour un adieu à Mersebourg ou à Iéna que pour un retour à Hambourg. Et cependant quelle ville remarquable, originale que Hambourg! quel champ riche elle offrirait aux descriptions les plus intéressantes! »

Le poëte doit donc avant tout s'attacher à la réalité, en connaître et en saisir les moindres détails pour les reproduire ensuite sans efforts. Il ne réussira véritablement que s'il marque chacune de ses productions d'une empreinte personnelle. Tant qu'il se tiendra dans les peintures générales, il aura des rivaux; il ne sera véritablement supérieur que s'il peint ce que lui seul connaît et possède à fond. C'est là, suivant Gœthe, la première loi du grand art. Une autre condition du suc-

cès pour l'artiste sera de ne jamais poursuivre d'autre but qu'un but esthétique. Dans toutes ses œuvres Gœthe reste fidèle à ce principe sans s'occuper des objections ni même des colères qu'il soulève chez les critiques. Vainement lui reprochera-t-on de ne pas respecter l'histoire, de commettre dans *Gœtz de Berlichingen* ou dans *Egmont* quelques anachronismes, il répondra sans embarras qu'il n'a aucune prétention historique, qu'il ne se charge pas d'enseigner les faits, qu'il se sert des noms célèbres et des personnages connus avec la liberté de l'art. L'histoire est écrite par des historiens de profession, non par les poëtes. Ceux-ci n'aspirent qu'à représenter poétiquement les personnages historiques; dès qu'ils atteignent la vérité poétique, on ne doit leur demander ni celle des faits ni celle des dates. Déjà Lessing, dans la *Dramaturgie*, réclamait le même droit pour les écrivains dramatiques, en défendant l'*Essex* de Thomas Corneille contre les critiques de Voltaire.

Gœthe affranchit également l'artiste de toute obligation morale. Une œuvre d'art ne doit s'adresser, suivant lui, qu'au sentiment esthétique et ne peut être jugée que par les facultés auxquelles elle s'adresse. L'artiste ne se propose autre chose que de satisfaire nos goûts les plus délicats et d'entretenir en nous l'idée du beau. Lui demander davantage, faire de lui un professeur de morale, c'est méconnaître les conditions de chaque genre et lui imposer une tâche qui appartient à d'autres. Il y a des prédicateurs, il y a des philosophes pour enseigner la vertu aux hom-

mes; le poëte, le peintre, le sculpteur ont une ambition d'un autre ordre.

Il ne résulte pas nécessairement de cette règle qu'une œuvre d'art ne produise jamais une impression morale. Gœthe pense au contraire que si un écrivain a l'âme noble et la passion du bien, il fait passer dans son œuvre quelque chose de l'élévation habituelle et de la noblesse de ses sentiments. « Je ne m'oppose pas, disait-il, à ce qu'un poëte dramatique ait devant les yeux un but moral ; mais lorsqu'il s'agit de développer son sujet devant le spectateur d'une façon claire et riche d'effet, alors le but moral auquel il tend ne lui rend pas grand service; ce qu'il doit posséder, c'est bien plutôt une grande puissance de peinture et une grande connaissance de la scène... Si le sujet peut produire une impression morale, elle se manifestera même quand le poëte n'aurait pensé absolument qu'à écrire une œuvre d'art capable de produire de l'effet. Si un poëte a l'âme aussi élevée que Sophocle, il peut faire tout ce qu'il voudra, l'effet qu'il produira sera toujours moral. » Il y a bien du vrai dans cette théorie. Si l'on veut prêcher la morale au théâtre, on s'expose à composer, comme Diderot, des pièces ennuyeuses et larmoyantes. Ne vaut-il pas mieux entretenir au fond de soi-même un sentiment énergique de la moralité et le porter ensuite sur la scène sans dessein préconçu, par la force de l'habitude et l'élévation naturelle de la pensée? Shakspeare, Corneille, Racine pensaient-ils en composant leurs pièces, à enseigner la vertu? Ne songeaient-ils pas bien plutôt à la puissance des effets dra-

matiques qu'à l'influence bienfaisante de leurs écrits et cependant leur théâtre ne respire-t-il pas la morale la plus pure et la plus noble.

## II

Ce ne sont pas uniquement les questions générales qui attirent l'attention de Gœthe sur les sujets littéraires. Ses vastes lectures dans toutes les langues lui fournissent l'occasion d'aborder avec Eckermann quelques points particuliers. Il le fait librement, familièrement, sans prétention dogmatique, suivant les hasards de l'entretien. On peut recueillir dans les *Conversations* beaucoup de jugements instructifs mais, qui indiquent plutôt des goûts, des préférences que des opinions définitives. Gœthe parle naturellement des écrivains qu'il préfère plus volontiers que des autres. Ce qu'il en dit nous aide plutôt à le bien connaître lui-même qu'à connaître ceux dont il parle.

Parmi les Grecs, les écrivains qu'il admire le plus sont évidemment les écrivains dramatiques. Sophocle à ses yeux est la perfection même; nul ne l'égale pour le choix heureux des sujets, pour la force des situations, pour la gradation savante des effets tragiques, pour l'éloquence du langage. Il n'admet point cependant qu'on lui sacrifie Euripide, comme le font les romantiques. « Si Euripide ne possédait pas la haute gravité et la sévère perfection de ses deux prédécesseurs, s'il a eu dans sa manière d'écrire ses

pièces un laisser aller plus humain, c'est qu'il connaissait assez ses Athéniens pour savoir que le ton qu'il prenait était justement celui qui convenait à ses contemporains. Mais un poëte que Socrate nommait son ami, qu'Aristote plaçait très-haut, que Ménandre admirait, à la mort duquel Sophocle et la ville d'Athènes prenaient des vêtements de deuil, devait pourtant bien être quelque chose; quand un moderne comme Schlegel relève un défaut dans un si grand ancien, il ne doit lui être permis de le faire qu'à genoux. » Ménandre est également un des favoris de Gœthe. « Après Sophocle dit-il, il n'y a personne que j'aime autant. On trouve en lui au degré suprême, pureté, noblesse, grandeur, sincérité; sa grâce est inimitable. C'est certainement un grand malheur de ne posséder de lui que si peu de chose, mais ces quelques fragments sont sans prix, et un homme bien doué y apprend immensément. »

On sait que Gœthe toute sa vie s'est occupé d'Homère; l'*Odyssée* était déjà la lecture favorite de Werther. Il resta fidèle jusqu'au bout à cette admiration de sa jeunesse. La critique de Wolf put lui inspirer des doutes sur l'existence du poëte ; il ne lui déplut pas de croire que plus d'une main avait travaillé aux grands poëmes helléniques, que l'*Iliade* et l'*Odyssée* étaient l'œuvre, non d'un seul Homère, mais de plusieurs Homérides ; il se félicitait même en composant *Hermann et Dorothée*, en écrivant l'*Achilléide*, d'être enfin débarrassé de la concurrence d'un si grand nom ; n'ayant jamais espéré être un Homère, il

aspirait au rôle d'Homéride ; mais, après ce premier sacrifice aux idées nouvelles, il revint à son ancienne croyance. Son goût était trop sûr, son instinct de l'art trop délicat pour méconnaître l'unité de composition des poëmes homériques. « C'est une création divine, disait-il, qui a sa source dans l'âme d'un seul et unique grand poëte. Wolf a contesté Homère, ajoutait-il spirituellement, mais il n'a touché en rien au poëme, car ce poëme a la force merveilleuse des héros de la Walhalla, qui se taillent en pièces le matin et qui, à midi, se trouvent assis à table avec tous leurs membres, sains et saufs. »

Les écrivains latins l'occupent moins que les Grecs ; il ne témoigne pour aucun d'eux de prédilection particulière. On ne s'en étonnera point si l'on songe à la nature de son esprit si indifférent à la politique, à son tempérament d'artiste. Les sujets qui touchent le plus les Romains, la guerre, la diplomatie, l'art de conquérir et l'art de gouverner, sont ceux qui l'intéressent le moins. Il se sent au contraire en Grèce dans sa vraie patrie, au milieu d'une élite cultivée et polie dont il se fait volontiers le contemporain par la pensée.

Parmi les littératures modernes, il y en a deux surtout qui l'attirent par la richesse et par la beauté des œuvres qu'elles ont produites, la littérature anglaise et la nôtre. On sait avec quel enthousiasme il parlait de Shakspeare dans sa jeunesse, quelles paroles enflammées il prononçait devant ses camarades en l'honneur du grand poëte. S'il fait plus tard quelques réserves, surtout s'il n'immole plus comme autrefois toutes les

gloires dramatiques à la gloire de Shakspeare, s'il est revenu de bien des préventions juvéniles contre la tragédie classique, il ne cesse d'admirer chez l'*aimable Will* l'incontestable grandeur d'un génie sans rival. Montrant un jour à Eckermann une série de gravures qui représentaient toutes les pièces de Shakspeare, il ajoutait : « On est épouvanté quand on voit toutes ces vignettes. On s'aperçoit alors de l'infinie richesse et de l'infinie grandeur de Shakspeare. Il n'y a pas une seule situation de la vie humaine qu'il n'ait peinte et exprimée. Et avec quelle facilité, quelle liberté ! » Suivant Gœthe, il y a dans tous les arts un homme qui atteint les plus hauts sommets, un génie qu'il appelle « inaccessible ». Le grand peintre, c'est Raphaël ; le grand musicien, Mozart ; le grand homme de guerre, Napoléon ; le grand poëte, Shakspeare. Il admirait surtout en lui l'énergie constante de la production, la santé et la sérénité de l'intelligence. « En le lisant, disait-il, nous avons l'impression d'un être qui, spirituellement et corporellement, avait ses forces toujours et entièrement saines. » C'est précisément l'idéal qu'il a essayé de réaliser dans sa vie ; c'est cet équilibre parfait, cette harmonie soutenue de l'âme et du corps qui le distingue, lui aussi, parmi les poëtes modernes.

Après Shakspeare, dans la littérature anglaise, il donne la première place à lord Byron. Il n'éprouve point, en le lisant, l'intime satisfaction, le plaisir sans mélange que lui fait éprouver Shakspeare. Il y a chez Byron un esprit d'opposition contre la société, des

habitudes de critique négative et destructive qui choquent les idées conservatrices de Gœthe. Cet ardent esprit manquait de mesure et d'empire sur lui-même; mais, en revanche, quelle force d'invention, quelle fécondité incontestable, quel sentiment vrai et poétique de la nature! « Dès qu'il écrit, il réussit, dit Gœthe; on peut dire que chez lui l'inspiration tient la place de la réflexion. Il fallait qu'il fut toujours poëte. Aussi tout ce qui venait chez lui de l'être humain et surtout du cœur était admirable. Il produisait ses œuvres comme les femmes les beaux enfants; elles n'y pensent pas et ne savent pas comment elles s'y prennent. » Gœthe le place au-dessus de tous ses contemporains et semble le considérer comme le seul rival qu'il ait eu en ce siècle. Il conservait précieusement, dans un portefeuille de maroquin rouge, deux lettres et une dédicace que lord Byron lui avait envoyées.

L'éducation à demi française que Gœthe avait reçue dans sa jeunesse se trahit par l'intérêt que lui inspire notre littérature. Les injustices de Schlegel ne réussissent pas plus à le détacher de nous que ne l'avait fait autrefois la sévérité de Lessing. En tout temps il aime et relit nos écrivains. Il disait de Corneille, si maltraité par la *Dramaturgie*, que son théâtre était capable de produire des héros; il traduisait Racine, il admirait Voltaire comme le représentant le plus fidèle et le plus brillant de l'esprit français. « Quand les familles se conservent longtemps, écrivait-il dans les notes de sa traduction du *Neveu de Rameau*, on peut

remarquer que la nature produit enfin un individu qui réunit les qualités de tous les autres, rassemble et exprime dans la perfection toutes les dispositions qui jusqu'à lui s'étaient montrées isolées et en germe. Il en est de même pour les nations, dont les mérites ont souvent le bonheur de trouver leur expression dans un individu unique. C'est là ce qui est arrivé pour Louis XIV, le roi français dans toute la force du terme ; cela est arrivé aussi pour Voltaire, le Français suprême, l'écrivain qui a été le plus en harmonie avec sa nation. »

Peut-être, cependant, préfère-t-il aux qualités si variées de ce rare et séduisant esprit la mâle simplicité de Molière. De tous nos grands écrivains, c'est Molière qui lui donne le mieux l'idée de la puissance souveraine du génie. « Il est si grand, disait-il à Eckermann, qu'on éprouve un nouvel étonnement chaque fois qu'on le relit... Je connais et j'aime Molière depuis ma jeunesse ; pendant toute ma vie j'ai appris de lui quelque chose. Je ne manque pas de lire chaque année quelques-unes de ses pièces, pour me maintenir toujours en commerce avec la perfection. Ce n'est pas seulement une expérience d'artiste achevé qui me ravit en lui, c'est surtout l'aimable naturel et la haute culture de l'âme du poëte... Il y a en lui une grâce, un sentiment des convenances, un tact délicat et de bonne compagnie, que pouvait seule atteindre une nature comme la sienne qui, étant née belle par elle-même, a joui du commerce journalier des hommes les plus remarquables de son siècle. »

Gœthe ne pouvait pardonner à Schlegel d'avoir si peu compris notre haute comédie ; cette erreur de goût était pour lui un des symptômes de la faiblesse d'esprit qu'il reprochait aux romantiques. Il considérait ceux-ci comme des malades dont l'estomac ne supportait plus aucune nourriture substantielle. « Pour un être tel que Schlegel, disait-il, une nature solide comme celle de Molière est une véritable épine dans l'œil ; il sait qu'il n'a pas une seule goutte de son sang, et il ne peut pas le souffrir. » La querelle que Schlegel fait à Molière à propos des *Femmes savantes* paraît à Gœthe une querelle toute personnelle ; cela veut simplement dire à ses yeux que, si Schlegel eût vécu au temps du poëte, il eût figuré dans la pièce à côté de Vadius et de Trissotin.

L'intérêt que Gœthe portait à notre littérature se raviva lorsqu'après les terribles événements de 1814 et de 1815 il vit la France se relever de ses ruines, se consoler de ses malheurs par la gloire des lettres et reconquérir dans le domaine de l'esprit la suprématie qu'elle avait perdue dans l'ordre politique. Personne ne suivit en Europe avec plus d'attention et plus de sympathie que le patriarche de Weimar le mouvement littéraire de la Restauration. Il salua d'un cœur joyeux, sans aucune arrière-pensée jalouse, sans aucune trace de préjugé national, cette noble revanche des vaincus de Waterloo. Il y voyait un symptôme heureux pour la paix du monde, pour le rapprochement des esprits, pour le progrès d'une littérature internationale devant laquelle s'abaisseraient les barrières qui séparent les

peuples. La critique originale et hardie, inaugurée par *le Globe*, dont il recevait tous les numéros, le tenait au courant de nos moindres productions. Il se félicitait que la France se décidât enfin à sortir d'elle-même, à comprendre les génies différents du sien, à s'initier aux travaux des nations étrangères. Sa gloire personnelle devait en profiter; les articles qu'on lui envoyait de Paris sur ses œuvres lui apprenaient qu'il serait bientôt compris par toute la France, comme il méritait de l'être. La pénétration des jugements que portait sur lui le jeune Ampère le ravissait. On ne se contentait plus de voir en lui l'auteur de *Werther*; Stapfer traduisait en français ses œuvres dramatiques, et le plus brillant de nos jeunes peintres, Delacroix, illustrait en dix-sept dessins la traduction de *Faust*.

Les jugements que porte Gœthe sur les écrivains français de cette époque rendent témoignage de l'exactitude attentive de ses informations et de l'étendue de son esprit. Quoiqu'il ne prétendît juger personne d'une manière définitive, il ne laisse échapper aucune œuvre sérieuse sans la caractériser au passage en quelques traits justes et fins, il s'intéresse à chaque nom nouveau qui se produit chez nous et s'applique à deviner ce que vaudront dans l'avenir ces renommées naissantes. On voit défiler, dans ses entretiens avec Eckermann et dans quelques articles de sa vieillesse, toutes nos gloires d'alors, quelquefois même des talents surfaits par la mode du jour et qui ne méritaient point tant d'honneur. Chateaubriand, Lamartine, les trois grands professeurs de la Sorbonne, Balzac, Cou-

rier, Casimir Delavigne, Alexandre Dumas, Cuvier, Geoffroy Saint-Hilaire, Arnault, Salvandy, Stendhal, Talleyrand, Alfred de Vigny, Ségur s'y rencontrent avec la duchesse d'Abrantès et Loève Weimar. Quelques-uns des écrivains dont Gœthe parle à son confident vivent encore pour l'honneur des lettres françaises, entre autres MM. Guizot, Vitet, Jules Janin, Victor Hugo. « Je ne connais aucun historien, dit-il avec raison de M. Guizot, qui lui soit supérieur par la profondeur et l'étendue des vues... C'est un homme selon mes idées, ajoute-t-il, il est solide; il possède de profondes connaissances, unies à un libéralisme éclairé, et il poursuit sa route en se maintenant au-dessus des partis. » Tout en estimant beaucoup les œuvres de Villemain et de Cousin, il semble indiquer une préférence significative pour l'étendue et la solidité d'esprit de leur rival de gloire. M. Victor Hugo n'a point à se plaindre de l'opinion que Gœthe exprime sur ses premières poésies; on reconnaîtrait néanmoins dans ce jugement très-délicat quelques appréhensions pour la destinée d'un talent qui aime l'horrible et qui abuse de la force.

Les œuvres d'imagination qu'il préfère dans notre littérature nous sont un sûr indice de son goût pour la mesure, pour la sobriété, pour l'emploi discret du talent. Les chansons de Béranger qu'il considère comme des chefs-d'œuvre, lui rappellent dans leur brièveté piquante les poésies persanes de Hafiz. Ce qu'il aime surtout chez notre chansonnier, c'est l'accord parfait de l'homme et du poëte, la sincérité du sentiment qui

dicte à l'écrivain ce qu'il écrit. On ne se représente pas en effet Béranger, tel que nous le connaissons, parlant un autre langage et traitant d'autres sujets. « C'est un homme dont les peintures et dont l'âme ont de la valeur, disait-il à Eckermann. Il y a en lui le fonds d'un grand caractère. Béranger est une nature on ne peut plus heureusement douée, solidement appuyée sur elle-même, qui s'est développée naturellement d'elle-même, et qui est en parfaite harmonie avec elle-même. Il n'a jamais demandé : que faut-il de nos jours? qu'est-ce qui produit de l'effet? qu'est-ce qui plaît? que font les autres? Il n'a voulu imiter personne; il a toujours puisé ce qu'il faisait dans le fond de sa propre nature... Chez lui rien n'est pris en l'air, il n'y a pas là d'intérêts imaginés ou imaginaires, il ne vise pas dans le vide, il agite toujours au contraire des idées indépendantes et nettes.» Ces qualités que Gœthe met à si haut prix sont précisément les siennes ; ses poésies ne sortent-elles pas du plus profond de son être, ne ressemblent-elles pas au développement naturel et harmonieux de sa vie? Mérimée, son autre favori, lui plaît moins peut-être par cette conformité de la personne et des œuvres, que par l'indépendance du talent et par la sobre précision des détails. Il aime à ne trouver chez lui, comme chez Béranger, que des peintures vraies, rapides, résumées en peu de mots, dont les traits sont toujours justes et se rapportent exactement à l'objet décrit.

## III

Gœthe ne se renferme pas avec Eckermann dans les questions purement littéraires et esthétiques; il aborde aussi, par occasion, des sujets religieux et philosophiques. Tout exposé dogmatique répugne, on le sait, aux habitudes de son esprit. On s'exposerait à de graves méprises si l'on cherchait dans les conversations de sa vieillesse un enchaînement d'idées plus rigoureux, des doctrines plus précises qu'on n'en rencontre dans le recueil de ses œuvres. Sa religion comme sa philosophie, est un sentiment très-personnel, indépendant de tout dogme religieux. Ce qu'il y a peut-être de plus remarquable dans cette liberté de penser absolue, c'est la tolérance qu'il éprouve pour tous ceux qui ne pensent pas comme lui, c'est la facilité avec laquelle il comprend et il exprime des sentiments qu'il ne partage point, qu'il n'a jamais éprouvés. Les *Confessions d'une belle âme*, dans *Wilhelm Meister*, nous peignent une candeur religieuses, une naïveté de foi qui, aux yeux de l'écrivain, sont de pures illusions, qu'il sait traduire néanmoins dans le langage le plus délicat et le plus élevé. Nous n'en ferons point seulement honneur à son talent d'artiste, à la faculté qu'ont les poëtes d'exprimer ce qu'ils ne sentent point. Nous y trouverons la preuve du respect sincère qu'il témoigne toujours pour les besoins religieux qui ne peuvent être satisfaits que par la foi, pour les souffrances morales qu'aucune

philosophie ne guérirait, qui ne comportent d'autre remède que la confiance en Dieu et la soumission à ses volontés. Ses relations de jeunesse avec mademoiselle de Klettenberg l'avaient éclairé de bonne heure sur ces tristesses intimes que le monde ne connaît ni ne guérit, qui n'attendent et ne reçoivent de consolation que de leur croyance en la bonté divine. C'était là, à ses yeux, la grande vertu du christianisme; il le considérait comme le consolateur de l'humanité malheureuse. « Dieu, dit-il, était évidemment avec le Christ et avec ses premiers disciples, car l'apparition de cette nouvelle doctrine d'amour était un besoin pour les peuples..... La religion chrétienne est une grande chose tout à fait indépendante; c'est vers elle que se tourne l'humanité quand elle se sent faible et souffrante. »

Il comprenait si bien que certaines âmes ne pussent trouver de repos ou de bonheur que dans la foi, qu'il se serait reproché comme une mauvaise action de troubler leur quiétude. Il avait vécu ainsi auprès des catholiques les plus fervents, tantôt chez la princesse Galitzin, tantôt dans l'intimité du roi Louis de Hollande, sans qu'il lui échappât une parole d'ironie ou même de doute sur des croyances qu'il ne pouvait adopter, mais dont il connaissait la vertu fortifiante. Il lui eût semblé odieux d'attaquer et d'offenser peut-être chez les autres des sentiments de piété nécessaires à leur faiblesse. Lui-même avait éprouvé, à certaines heures de sa vie, dans des moments de crise passagers, le bienfait des idées religieuses. A Leipzig, la lecture de la Bible; à Francfort, les entretiens de mademoiselle de

Kelsenberg, l'avaient consolé et fortifié. Il ne se dissimulait pas, d'ailleurs, que des âmes très-pures et très-élevées devaient toute leur vertu à l'influence des principes religieux. Quelle force leur resterait-il si on leur ôtait ce point d'appui? Ne serait-ce point un crime de le tenter? Que leur offrirait-on en échange de ce qu'on risquerait de leur enlever en troublant leurs croyances? Aussi rien n'est-il plus éloigné de ses goûts que la polémique voltairienne. Le spectacle de quelques superstitions lui paraît plus supportable, moins dangereux surtout pour la société, que ne le serait un système d'attaques permanentes contre la religion, le culte et le clergé.

Seulement, la liberté absolue qu'il accorde aux sentiments religieux des autres, il la réclame pour lui-même. S'il ne se livre à aucune propagande antireligieuse, il attend des orthodoxes une tolérance égale à celle qu'il leur témoigne. Il respectera leurs croyances, mais qu'on ne touche point aux siennes, qu'on n'essaye pas de l'enrôler malgré lui sous quelque bannière aux couleurs voyantes. Il n'appartient à aucune Église et se retranche avec fermeté dans l'indépendance de sa pensée. Dès qu'on l'attaque sur ce terrain, dès qu'il se sent menacé de quelque violence morale, il se défend avec une extrême énergie, comme s'il n'avait plus de ménagements à garder envers des adversaires qui n'en ont aucun pour lui. Un jour, à Tœplitz, chez le roi de Hollande, dont il vénérait la douce piété, avec lequel il ne s'entretenait jamais sans se sentir meilleur, il fut poussé à bout par l'intolérance agressive d'un prêtre

catholique. Celui-ci, sachant à merveille qu'il s'adressait à un écrivain célèbre, et déclamant contre le danger que les livres faisaient courir à la morale, Gœthe lui répondit ironiquement qu'au point de vue de l'histoire le plus dangereux des livres, c'était certainement la Bible, qu'aucun autre n'avait produit autant de bien et autant de mal dans le développement du genre humain. En entendant cette brusque repartie, l'agresseur pâlit et rougit tour à tour, tandis que l'excellent roi de Hollande se contentait de dire en badinant : « On s'aperçoit quelquefois que M. de Gœthe est hérétique. »

Un évêque anglican, lord Bristol, qui avait été le voir à Iéna, s'attira aussi de sa part une vigoureuse réponse en attaquant *Werther*. « Halte-là ! reprit Gœthe. Si vous parlez ainsi contre ce pauvre *Werther*, quel ton prendrez-vous contre les grands de cette terre qui, dans une seule expédition, envoient en campagne cent mille hommes, sur lesquels quatre-vingt mille se massacrent et s'excitent mutuellement au meurtre, à l'incendie et au pillage? Après de pareilles horreurs, vous remerciez Dieu et vous chantez un *Te Deum!* »

Toute entreprise sur sa liberté est repoussée par lui très-nettement, lors même qu'il ne peut l'attribuer à un zèle intempérant, qu'il n'y peut voir autre chose qu'une marque d'intérêt et un témoignage d'affection. Une personne qu'il avait beaucoup aimée autrefois sans la connaître, avec laquelle il avait correspondu, à une époque de trouble et d'agitations morales, Auguste de Stolberg, lui écrivit dans sa vieillesse

une lettre touchante pour le supplier de se convertir. Elle se donnait elle-même en exemple; elle avait beaucoup souffert, perdu presque tous les siens, traversé les plus cruelles épreuves, la religion seule l'avait soutenue et consolée. Elle demandait à son ancien ami de ne pas négliger l'avertissement qu'elle lui envoyait, de se repentir enfin et de songer à son salut. « Je voudrais bien emporter là-bas, mon cher Gœthe, lui disait-elle, l'espoir de vous y trouver aussi. Je vous tends affectueusemant la main. Votre souvenir ne s'est jamais effacé en moi. » Gœthe répondit : « Ne nous inquiétons pas de l'avenir. Dans le royaume de notre Père, il y a beaucoup de provinces, et puisqu'il nous a préparé sur cette terre un si agréable séjour, nous ne serons certainement oubliés là-bas ni l'un ni l'autre. » En réalité, il réduisait le christianisme à un travail intime et personnel de l'homme sur lui-même. Il n'acceptait le titre de chrétien qu'à la condition de ne s'astreindre à aucun dogme et d'user sans limites du droit de libre examen invoqué par les protestants. La grande question de l'authenticité des livres saints ne lui inspirait que du dédain. « Qu'est-ce qui est authentique, disait-il, sinon ce qui est excellent? » A ses yeux tous les livres de la Bible qui renferment des leçons de haute moralité, qui contribuent à développer en nous les sentiments les plus purs, portent la marque de l'origine divine. « Je tiens les quatre évangiles pour parfaitement authentiques, disait-il, car il y a là le reflet de l'élévation qui brillait dans la personne du Christ, élévation d'une nature aussi divine que tout

ce qui a jamais paru de divin sur la terre. Que l'on me demande s'il est dans ma nature de témoigner au Christ une respectueuse adoration, je réponds : Certainement : Je m'incline devant lui comme devant la révélation divine des plus hauts principes de moralité. Que l'on me demande s'il est dans ma nature de révérer le soleil, je réponds encore : Certainement ! car il est aussi une révélation de la divinité suprême, et même la révélation la plus puissante qu'il nous soit donné de connaître, à nous, enfants de la terre. Je révère en lui la lumière et la force fécondantes de Dieu par laquelle nous vivons, nous nous mouvons, nous sommes, nous et les plantes et les animaux avec nous. Que l'on me demande si je suis disposé à me courber devant l'os du pouce de l'apôtre Pierre ou Paul, je réponds : Épargnez-moi, et laissez-moi avec vos absurdités ! N'éteignez pas l'esprit, dit l'Apôtre. »

## IV

Indépendant en toutes choses il ne s'asservit pas plus aisément aux systèmes philosophiques qu'aux dogmes religieux. « Pour moi, dit-il avec un peu d'orgueil, je me suis toujours maintenu libre en face de la philosophie. »

Il ne concevait point en effet qu'on s'attachât à une école, qu'on jurât sur la parole d'un maître ; la philosophie, suivant lui, devait être aussi personnelle que

la religion, répondre aux sentiments les plus intimes de chacun, exprimer le fond même de notre pensée. « Stoïcien, platonicien, épicurien, disait-il à Falk, chacun doit à sa manière régler son compte avec l'univers; c'est pour résoudre ce problème que nous avons reçu la vie, et personne, quelle que soit l'école à laquelle il s'attache, ne peut s'y soustraire. Chaque philosophie n'est rien autre chose qu'une forme différente de la vie. » Il y a donc à la rigueur autant de philosophies que d'hommes qui pensent. Il ne se condamnera pas néanmoins à n'exprimer que des idées neuves; mais une idée ancienne et déjà connue n'aura de prix à ses yeux qu'après avoir été de nouveau pensée par lui. Il choisira au besoin dans ce qui l'entoure, dans ce qui se passe autour de lui tout ce qui lui paraît en harmonie avec sa propre nature, mais à condition de s'en emparer comme d'une propriété personnelle, par un travail sérieux de l'esprit. C'est ainsi que l'homme a le droit de profiter de la science et de l'expérience de ses devanciers, pourvu qu'il s'assimile ce qu'il leur prend. Cette doctrine bien entendue conduit naturellement à l'éclectisme individuel; telle est en effet la conclusion pratique que Gœthe en tire. « Il a traversé tous les systèmes pour les connaître, dit excellemment M. Caro, sans s'y arrêter, prenant à chacun d'eux ce qui était d'accord avec le tempérament de son esprit, les réduisant souvent à une seule pensée qu'il s'assimilait, rejetant toute idée qui aurait été une dissonance avec ses goûts, disposant de toutes les philosophies sans être dominé par aucune, et les mettant en harmonie

avec sa manière d'être et de sentir; en toutes choses plus curieux que systématique[1]. »

Tout en préservant sa liberté, il y a cependant des systèmes vers lesquels il incline plus volontiers que vers d'autres. M. Caro, auquel il faut toujours revenir dès qu'on touche à ces questions, a fidèlement retracé les rapports premiers de Gœthe et de Spinosa, et marqué d'un trait délicat les différences qui les séparent. On verra dans son livre quelles transformations fait subir à la géométrie abstraite du spinosisme une imagination amoureuse des réalités, un esprit dédaigneux de métaphysique et porté tout entier vers la contemplation de la nature. Gœthe n'accepte le Dieu de Spinosa, la subsistance unique et indéterminée qui se conçoit elle-même et précède ses attributs, qu'en y substituant par une métamorphose poétique l'idée vague de la vie divine répandue partout dans l'immense univers. Au fond la doctrine rigoureuse du métaphysicien hollandais et les libres théories du poëte de la nature ne se rapprochent qu'au moyen d'un aperçu très-général. C'était le lien que Gœthe avait saisi tout d'abord entre Spinosa et lui-même et qu'il regarda jusqu'au bout comme le trait d'union de leurs idées. « Ce grand être que nous nommons la Divinité, disait-il, ne se manifeste pas seulement dans l'homme, il se manifeste aussi dans une riche et puissante nature et dans les immenses événements du monde; une image de lui formée à l'aide des seules qualités de l'homme ne peut

[1] *Philosophie de Gœthe*, p. 5.

donc suffire, et l'observateur rencontrera bientôt des lacunes et des contradictions qui le conduiront au doute, même au désespoir, s'il n'est pas assez médiocre pour se laisser calmer par une défaite spécieuse, ou s'il n'est pas assez grand pour atteindre un point de vue plus élevé. » « Ce point de vue, ajoute Eckermann, Gœthe de bonne heure le trouva dans Spinosa, et il se plaisait à reconnaître combien les aperçus de ce grand penseur répondaient aux besoins de sa jeunesse. Il se retrouvait en lui, et c'est en lui qu'il pouvait apercevoir la meilleure confirmation de lui-même. »

Nous avons montré précédemment, avec trop de détails pour y revenir, quelle force morale Gœthe puisait aussi dans la lecture de l'*Éthique*, quelles fières leçons il y recueillait, quel calme salutaire se répandait en lui lorsqu'il se pénétrait, à l'exemple de Spinosa, de la nécessité et de l'éternité des lois qui régissent le monde, de l'inutilité de la révolte contre le mouvement régulier qui dirige la nature[1]. Qu'est-ce que l'homme, que sont ses intérêts, ses appétits, ses passions, ses misères et ses besoins en comparaison du travail ininterrompu de tant de forces cachées ou apparentes? Pense-t-il que ses lamentations retarderont d'une minute l'accomplissement nécessaire de l'inévitable destin? Qu'il apprenne à supporter avec courage des événements qu'il ne peut changer, dont il ne dépend d'aucune puissance d'empêcher la venue.

[1] *W. Gœthe, les œuvres expliquées par la vie*, t. I, p. 185 et suivantes.

Qu'il se résigne une fois pour toutes à ne se considérer que comme un fragment de l'immense univers, qu'il subordonne enfin sa vie individuelle à l'ordre universel, sa personnalité, qui est une limite, à l'infini qui n'en a pas, le moi à la nature et l'homme à Dieu! Cette forte manière de penser, ce parti pris de résignation absolue préservèrent Gœthe pendant toute sa vie de beaucoup d'agitations vaines et d'efforts stériles.

Peut-être ne remarque-t-on pas assez que si Gœthe se rapproche de Spinosa dans sa jeunesse, si les travaux scientifiques de toute sa vie aboutissent à des conclusions empreintes de spinosisme, il y a une autre philosophie vers laquelle il incline un peu plus tard, sans s'y asservir en aucune façon, après en avoir été au début l'adversaire plutôt que le partisan. Nous avons vu, en étudiant les premières relations de Gœthe et de Schiller, que le premier reprochait au second de trop s'attacher à la doctrine de Kant, quoique Schiller eût essayé, dans le *Traité de la dignité et de la grâce* d'apporter quelques tempéraments à la sévérité de l'*impératif catégorique*. Gœthe avait évidemment modifié son point de vue lorsqu'il disait à Eckermann en 1825 : « Lessing, Winckelmann et Kant étaient plus âgés que moi ; il a été d'une grande importance pour moi que les deux premiers agissent sur ma jeunesse et le dernier sur ma vieillesse. » Un peu plus tard, Eckermann ayant demandé à Gœthe quel était le plus grand des philosophes modernes, Gœthe répondit : « Kant ; voilà, sans doute possible, le plus grand ; c'est aussi

celui dont la doctrine, n'ayant pas cessé d'exercer une influence, a pénétré le plus profondément dans notre civilisation allemande. » Kant, disait-il encore, nous a rendu un service infini en écrivant la *Critique de la raison pure*. Ces témoignages répétés ne laissent aucun doute sur l'estime que fait Gœthe du philosophe de Kœnigsberg. Il reste à se demander quels points de contact peuvent exister entre deux esprits si différents. On ne résoudrait pas la question en attribuant, comme le font quelques personnes, le rapprochement de Gœthe et de Kant à l'influence de Schiller. Gœthe affirme positivement le contraire. « Schiller, dit-il, me détournait toujours de la philosophie de Kant. Il disait d'habitude que Kant n'avait rien à me donner. » Même en admettant l'intervention de Schiller, il serait toujours important de savoir quelles parties de la doctrine de Kant Gœthe a pu s'approprier.

Peut-être Gœthe lui-même répond-il à cette question dans deux passages trop peu cités de ses Entretiens avec Eckermann. Il éprouve d'abord une véritable satisfaction à se trouver d'accord avec Kant sur la théorie des causes finales que tous deux repoussent également. Une des idées générales qui inspirent la *Métamorphose des plantes*, c'est que l'homme se trompe lorsqu'il se considère comme le but de la création, c'est que chaque créature existe par elle-même, sans qu'il soit besoin pour justifier son existence qu'elle nous rende des services. La vache n'a point été créée pour nous donner du lait, l'abeille pour nous donner du miel, le mouton pour que nous portions sa laine, l'arbre à liége pour

que nous bouchions nos bouteilles. Cette opinion que Gœthe exprime à plusieurs reprises, avec une insistance passionnée, qu'il considère comme la base fondamentale des études d'histoire naturelle, il se félicite de la retrouver exposée et développée dans la philosophie de Kant. Celui-ci rend à l'esprit humain un autre service que Gœthe n'estime pas moins, en marquant le point limité que notre intelligence peut atteindre et en laissant de côté les problèmes insolubles. Les discussions de pure métaphysique dont abusent les Allemands n'inspiraient à Gœthe que du mépris. Au lieu de se demander sans aucun espoir de résoudre ces problèmes d'une manière scientifique, en quoi consiste la nature de Dieu, celle de notre âme, l'immortalité, il aurait voulu qu'on étudiât le monde extérieur, qu'on s'occupât tout au moins de questions plus accessibles. Il eût arrêté volontiers les efforts de l'esprit germanique au point où Kant lui-même arrête l'intelligence humaine en lui défendant d'aller au delà. C'était comme une barrière que le plus grand philosophe de l'Allemagne opposait heureusement aux débauches de spéculation et à la vaine curiosité de ses compatriotes.

D'autres affinités se remarqueraient encore entre Kant et Gœthe, si l'on faisait plus d'attention au stoïcisme pratique de celui-ci. Quoique Gœthe accorde beaucoup à la nature et soit plus disposé à la seconder qu'à la combattre, quoiqu'il ramène volontiers la morale à l'esthétique, à un emploi harmonieux de nos forces et qu'en vivant honnêtement il s'occupe davantage d'être

heureux, de se satisfaire lui-même et de réaliser dans sa vie une belle œuvre d'art que de remplir un devoir, il y a cependant chez lui un sentiment très-élevé de certaines obligations. Il reconnaîtrait volontiers, comme le philosophe de Kœnigsberg, qu'à l'origine de toute action morale il doit y avoir un effort de la bonne volonté humaine, que celle-ci, avant de se soumettre à la loi, doit se l'imposer à elle-même. L'*impératif catégorique* a le caractère d'un commandement absolu, mais c'est un ordre qui nous vient de nous. Les devoirs que Gœthe observa le mieux toute sa vie sont précisément ceux qu'il s'était prescrits par un effort de sa volonté. L'idée d'une limite opposée aux désirs de l'homme, par une loi dont l'homme est l'auteur, loin de l'effrayer le rassurait; il y voyait la meilleure garantie d'une liberté dont nos passions et nos vices menacent de nous priver. « La loi seule, dit-il quelque part, peut nous donner la liberté. » On ne peut exprimer plus nettement l'idée d'une soumission nécessaire, mais d'une soumission qui ne s'applique qu'à des règles posées par nous.

En pratique, Gœthe était capable, nous l'avons dit ailleurs, d'accomplir sur lui-même et contre ses penchants des efforts de volonté extraordinaires. Tout jeune, il s'exerçait à souffrir sans se plaindre les violences de ses camarades, il montait sur la plate-forme de la cathédrale de Strasbourg pour se guérir du vertige, il assistait aux opérations de chirurgie les plus douloureuses pour dominer ses nerfs et dompter sa sensibilité. Dans sa vieillesse il étonna plus d'une fois ses

amis par le courage stoïque avec lequel il supporta la souffrance. Les deux grandes épreuves de ses dernières année furent la mort du grand duc Charles-Auguste et la mort de son fils. Il perdait avec l'un le meilleur et le plus fidèle compagnon de sa vie, avec l'autre ses plus chères espérances. « J'avais pensé, dit-il simplement lorsque Eckermann essaya de le consoler de ce premier malheur, j'avais pensé que je partirais avant lui, mais Dieu dispose tout comme il le trouve bien, et à nous autres pauvres mortels, il ne reste rien qu'à tout supporter et à demeurer debout, comme il le veut, tant qu'il le veut. »

Auguste de Gœthe mourut à Rome le 28 octobre 1830. Ce fut le chancelier de Müller qui se chargea d'annoncer la triste nouvelle au malheureux père. Gœthe demeura d'abord presque impassible, puis ses yeux se remplirent de larmes et il se contenta de dire : *Non ignoravi me mortalem genuisse*. Peu de temps après, il écrivait à Zelter, dans des termes que Kant n'aurait pas désavoués : « La grande idée du devoir, voilà uniquement ce qui peut ici nous soutenir. Mon seul soin, c'est de maintenir l'équilibre physique, le reste ira de soi-même. Le corps doit, l'esprit veut ; celui qui a de toute nécessité ordonné à la volonté sa route n'a plus à s'inquiéter beaucoup. » L'année suivante, il finissait une lettre relative à son fils par ces énergiques paroles, dignes d'un stoïcien : « Allons !... par-dessus les tombeaux en avant ! » La nature se vengea de la contrainte qu'il s'imposait alors par une crise physique qui mit sa vie en danger. Les médecins le crurent perdu

plus d'une fois, après les violents efforts qu'il avait faits ainsi sur lui-même pour triompher des révoltes naturelles de la sensibilité. On ne peut nier qu'il n'y eût là un rare sentiment du devoir, à l'origine duquel se rencontre, comme le veut Kant, un acte volontaire.

Quelquefois même, dans des occasions moins importantes, Gœthe semblait défier la nature de résister à sa volonté. En 1816, cloué au lit par un rhumatisme, il voyait approcher le jour où une cérémonie officielle l'appelait à sa place près du grand-duc, à droite du trône. Il se rappela alors que Napoléon avait dit : L'empereur ne connaît d'autre maladie que la mort, et il annonça que le samedi 7 avril, il serait à midi à son poste ou ne serait plus en vie. Il tint parole, sortit de son lit pour remplir son devoir de ministre et se recoucha, en sortant de la cour, attendant, disait-il que l'*impératif catégorique* le rappelât de nouveau sur la scène du monde.

Kuno Fisher essaye de prouver dans son important ouvrage sur Leibnitz, que Gœthe, sans le vouloir, par une sorte de contradiction inconsciente, concilie les opinions de Spinosa et celles de Leibnitz dans la conception de la nature divine. Le Dieu de Gœthe ne se dissout pas, en effet, aussi complétement que celui des panthéistes, dans la multiplicité des choses; il reste plus personnel. Quoiqu'il soit menacé de temps en temps de s'évanouir au milieu des ondulations de la vie universelle, on le voit cependant survivre non-seulement à l'état de substance indéterminée, mais à

l'état de personne réelle, puisqu'il est l'unité de toute vie se percevant elle-même, se concevant elle-même, le *moi* de l'univers. La divinité ainsi comprise se manifeste dans les phénomènes primitifs du monde physique et du monde moral, phénomènes qu'elle produit en se cachant derrière eux.

L'idée de Leibnitz à laquelle Gœthe attache le plus de prix et qu'il semble s'approprier n'est pas tant peut-être la conception d'un Dieu personnel à laquelle il est bien difficile qu'un grand esprit ne s'élève point, que la théorie particulière des monades. Gœthe croyait trop à l'individualité des caractères, lui-même était un individu trop énergique, il repoussait avec trop de persistance tout ce qui n'était pas en harmonie avec son être pour ne pas admettre volontiers l'indépendance relative des *entéléchies* d'Aristote ou des monades de Leibnitz. « Les derniers éléments primitifs de tous les êtres, disait-il à Falk, et pour ainsi dire les points initiaux de tout ce qui apparaît dans la nature, se partagent suivant moi en différentes classes et forment une hiérarchie. Ces éléments, on peut les appeler des *âmes*, puisqu'elles animent tout, mais appelons-les plutôt *monades;* gardons cette vieille expression leibnitzienne, pour exprimer la simplicité de l'essence la plus simple; il n'y en a guère de meilleure possible. » Gœthe flotte ainsi de Spinosa à Kant et à Leibnitz, sans se croire jamais enchaîné, sans même se soucier de mettre d'accord des théories qui s'excluent, absorbant un jour la personnalité humaine dans la suprême unité et la ressuscitant le lendemain,

pour n'avoir pas le chagrin de croire à la disparition des grandes âmes.

Si l'on voulait n'oublier aucun des sujets élevés dont Gœthe s'entretenait avec Eckermann, dans les neuf dernières années de son existence, il faudrait recueillir un grand nombre d'observations morales que le hasard de la conversation amenait sur ses lèvres, comme le résultat d'une longue expérience de la vie et d'une grande habitude d'observer les hommes. Gœthe, nous avons eu déjà occasion de le dire, a connu la nature humaine aussi bien que les moralistes les plus pénétrants, aussi bien que la Bruyère ou la Rochefoucauld. On pourrait extraire des ses œuvres un recueil de pensées qui révèlent une sagacité rarement en défaut; il ne lui manque, pour atteindre en ce genre le premier rang, que l'art plus français qu'allemand de relever le fond des choses par le tour piquant de l'expression. Ce qu'il dit est souvent ingénieux, presque toujours vrai, mais il le dit trop simplement pour enfoncer dans notre mémoire des paroles qui s'y gravent. Nos moralistes et les *essayists* anglais qui ne savent guère plus de choses qu'il n'en sait, qui n'ont pas mieux étudié que lui les mobiles secrets des actions humaines ou les nuances délicates de nos passions, lui sont très-supérieurs par l'habileté savante du langage. En revanche, aucun d'eux n'analyse comme il le fait la complexité des sentiments amoureux et n'étudie avec autant de clairvoyance la diversité des rapports qui peuvent s'établir dans toutes les conditions et à tous les âges entre l'homme et la femme. C'est là un domaine qui lui est

propre et dont-il embrasse toute l'étendue. Il introduit aussi dans ses observations morales des notions précises sur les beaux-arts et des connaissances scientifiques que nul moraliste n'a possédées[1].

[1] On ne peut parler des *Conversations de Gœthe et d'Eckermann*, sans remercier M. Délerot de les avoir si bien traduites et d'y avoir ajouté tant de notes précieuses.

# CHAPITRE IX

## LE PREMIER FAUST

Le premier *Faust*. — Histoire de la composition de l'œuvre. — Place qu'y tiennent les impressions et les souvenirs personnels du poëte. — Les personnages.— En quoi le caractère de Faust ressemble à celui de Gœthe, en quoi il est différent. — Wagner. — Méphistophélès. — Marguerite.

Après les travaux de MM. X. Marmier, Blaze de Bury, Daniel Stern et Caro, après tout ce qui s'est écrit en Angleterre et plus encore en Allemagne, sur le premier et le second *Faust*, il serait superflu d'ajouter un nouveau commentaire à tant de commentaires estimés[1]. Notre prétention est plus modeste; nous voulons simplement rechercher dans la vie de Gœthe, dans les événements dont il a été le témoin ou l'acteur, dans ses émotions personnelles, dans les sujets ou dans les lectures qui l'ont occupé, la source première et l'inspiration d'une œuvre qui correspond à soixante années

[1] Parmi les commentaires allemands un des plus instructifs et des plus substantiels est celui de Moriz Carrière qui accompagne une édition populaire de Faust, publiée à Leipzig, chez Brockhaus, dans la *Bibliothèque de la littérature nationale allemande.*

de son existence. Nulle part ne se vérifie mieux cette loi du rapport constant qui existe entre l'homme et le poëte, de la relation que nous avons poursuivie, depuis le commencement de nos études sur Gœthe, entre ce qu'il éprouve et ce qu'il écrit.

Les différentes scènes de *Faust* marquent les étapes successives d'une longue carrière; de la première partie à la seconde, on pourrait suivre sans effort le progrès des années et avec les changements que l'âge apporte, on y reconnaîtrait tous ceux qui naissent de la nouveauté des occupations, du surcroît des expériences faites et des connaissances acquises. «Voilà plus de soixante ans que j'ai conçu *Faust*, disait Gœthe à Guillaume de Humboldt dans la dernière lettre qu'il ait écrite ; j'étais jeune alors et j'avais déjà dans l'esprit, sinon toutes les scènes avec leur détail, du moins toutes les idées de l'ouvrage. Ce plan ne m'a jamais quitté ; partout il m'accompagnait doucement dans ma vie, et de temps en temps je développais les passages qui m'intéressaient à ce moment même.» On ne peut dire plus clairement qu'il ne touchait à Faust qu'aux heures où il se sentait sollicité par le besoin d'exprimer des sentiments ou des idées qu'il eût difficilement renfermés en lui-même.

Le plan dont il parle ne mettait aucun obstacle à la liberté de ses épanchements ; aucune partie n'en était assez arrêtée pour qu'il ne pût la modifier, la resserrer ou l'étendre à son gré, y introduire au besoin les éléments les plus divers et les plus imprévus. Lui-même s'emportait contre ceux qui s'obstinent à

chercher dans son œuvre l'unité qu'il n'y avait point mise. « Cela aurait été vraiment joli, disait-il avec ironie, si j'avais voulu rattacher à une seule idée, comme à un maigre fil traversant tout le poëme, les scènes si diverses, si riches de vie variée, que j'ai introduites dans *Faust !* En général, ce n'était pas ma manière, comme poëte, de chercher à incarner une abstraction. Je recevais dans mon âme des impressions de mille espèces, telles qu'une imagination vive me les offrait ; je n'avais plus, comme poëte, qu'à donner à ces impressions, à ces images, une forme artistique, à les disposer en tableaux, à les faire apparaître en peintures vivantes, pour qu'en m'écoutant ou en me lisant, on éprouvât les impressions que j'avais éprouvées moi-même. »

*Faust* n'est donc autre chose, d'après l'aveu même de son auteur, que la traduction poétique d'une série d'impressions. Toute une vie s'y déroule sous nos yeux, depuis les scènes orageuses de la jeunesse jusqu'aux paisibles labeurs de la quatre-vingtième année, depuis l'époque où, revenant malade de Leipzig, le jeune Wolfgang étudiait l'alchimie avec mademoiselle de Klettenberg jusqu'au temps où le patriarche de la littérature et de la science germaniques, guéri du mysticisme, appliquait à l'étude de la nature la méthode synthétique de Geoffroy Saint-Hilaire. L'œuvre une fois commencée, Gœthe la quitte et la reprend, sans se presser de la finir, attendant pour y remettre la main l'heure de l'inspiration. Quelques dates certaines indiquent avec quelle lenteur il y travaillait, quels longs intervalles

s'écoulent fréquemment entre la composition d'une scène et le commencement de la scène suivante. On ne sait pas au juste en quelle année de sa jeunesse Gœthe écrivit les premiers vers du poëme. On sait seulement que la légende du docteur Faust, très-populaire en Allemagne, répandue partout grâce au théâtre de marionnettes, l'occupa et l'intéressa de bonne heure. Les habitants de Francfort en conservaient mieux que d'autres la tradition ; c'était là qu'avait paru en 1587 le premier récit des aventures et des exploits du célèbre docteur. Gœthe, enfant, avait entendu raconter, peut-être par sa mère qui contait si bien, cette vie merveilleuse.

Dès qu'il sentit naître sa vocation poétique, ce fut sans doute un des premiers sujets qu'il éprouva le désir de traiter. Il en avait entretenu ses amis, avant même de terminer *Gœtz de Berlichingen ;* car en recevant cette pièce, Gotter lui répondait ironiquement : Envoie-moi le *docteur Faust.* A l'automne de 1774, quelques-unes des premières scènes étaient déjà écrites ; Klopstock les lut en traversant Francfort. Au commencement de l'année suivante, l'amour que Gœthe éprouvait pour mademoiselle Schœnemann excita encore ses facultés poétiques ; Fritz Jacobi vit alors presque terminés la plupart des fragments du premier *Faust* qui parurent en 1790. Au moment de la publication, il écrivait qu'il connaissait déjà l'œuvre à peu près tout entière, et que, par cela même, il en avait éprouvé une impression plus forte. Gœthe y travailla encore, au retour de son voyage en Suisse ; au mois

d'octobre 1775 il se félicitait, dans une lettre adressée à Merck, d'avoir avancé son œuvre. Les scènes les plus célèbres et les plus poétiques de *Faust*, les monologues du docteur, ses entretiens avec Wagner et avec Méphistophélès, ses amours avec Marguerite appartiennent en grande partie à cette première période. On y reconnaît l'accent passionné de la jeunesse et cette heureuse fraîcheur d'imagination que l'âge mûr ne retrouve pas toujours.

En arrivant à Weimar, Gœthe y apportait le commencement de son poëme écrit sur du papier à lettre. « Il n'y avait pas une rature, disait-il, parce que je n'écrivais jamais un vers avant d'être sûr qu'il était bon et qu'il resterait. » Pendant quelques années *Faust* fut laissé de côté. En 1780 seulement, Gœthe se remit à l'œuvre, mais sans continuer ce qu'il avait commencé ; il anticipa alors sur la seconde partie et, probablement à la suite de quelque lecture grecque, il écrivit un certain nombre de vers de l'épisode d'*Hélène* qu'il lut à la princesse Amélie, le 23 et le 24 mars. Ce ne fut du reste qu'une reprise passagère suivie d'une plus longue interruption. Huit ans se passèrent sans qu'il parût songer à reprendre son travail. Il y revint un jour à Rome, comme par hasard, uniquement pour écrire la scène des sorcières qu'il composa dans le jardin Borghèse. Au retour de son voyage d'Italie, il annonçait à Fritz Jacobi que *Faust* l'occuperait l'hiver suivant. Il désespéra bientôt de trouver le temps nécessaire pour terminer une si grande œuvre et se décida à la publier en 1790, à l'état de fragment.

Cette publication comprenait le premier monologue de Faust, son entretien avec Wagner presque tout entier, presque toute la première scène entre Faust et Méphistophélès, le monologue de celui-ci, sa conversation avec l'étudiant et tout l'épisode de Marguerite, jusqu'à la scène de la cathédrale, à l'exception du duel de Faust et de Valentin. Comme le disait Jacobi, au moment de la publication, ces beaux morceaux dataient de Francfort et du temps où Gœthe écrivait *Werther*. C'est là le véritable *Faust* dans sa puissance première ; Gœthe le complétera et y ajoutera des scènes très-poétiques, sans que néanmoins l'inspiration de son âge mûr et de sa vieillesse atteignent la même hauteur que ce jeune essor de son génie.

Il faut se reporter ensuite jusqu'en 1797, pour retrouver Gœthe occupé de son œuvre. Il y eut cette année-là une reprise sérieuse, à propos de laquelle furent échangées entre Schiller et lui, quelques lettres importantes. Les *Noces d'or d'Oberon et de Titania*, primitivement destinées à l'*Almanach des Muses*, la dédicace, le prologue dans le ciel et peut-être aussi le prologue sur le théâtre datent de cette époque. En 1800, avant d'avoir fini le premier *Faust*, Gœthe revient à *Hélène*. Il ne se décide enfin à terminer la première partie de son poëme qu'en 1806, au moment de publier une nouvelle édition de ses œuvres complètes. Il ajoute alors à ce qui avait déjà paru le monologue de Faust après le départ de Wagner, sa tentative de suicide interrompue par le son des cloches le jour de Pâques, la promenade dans la campagne, la scène où figure Va-

lentin et tout ce qui suit l'évanouissement de Marguerite dans la cathédrale, entre autres la nuit de Walpurgis et l'admirable scène de la prison.

Ce premier *Faust* complet parut en 1808. Dix-sept années s'écoulèrent ensuite sans que Gœthe abordât le second *Faust*; sauf une partie de l'épisode d'*Hélène*, auquel il travaillait dès 1780, il n'en écrivit rien avant 1825. Cette date mérite d'être rappelée. On ne devra jamais oublier, en comparant l'une à l'autre les deux parties du poëme, que la première a été commencée dans toute la verdeur de la jeunesse et terminée en pleine maturité, tandis que la seconde, commencée en 1825, lorsque Gœthe avait soixante-seize ans et terminée au mois d'août 1831, lorsqu'il en avait quatre-vingt deux, appartient à l'extrême vieillesse du poëte.

## II

Le premier *Faust* s'ouvre par une dédicace, dont le ton s'expliquerait difficilement si l'on ne connaissait les circonstances au milieu desquelles elle a été écrite. En 1797, après être resté sept années sans toucher à son œuvre, Gœthe à la veille de partir pour la Suisse, retenu par quelques obstacles et voulant tromper son impatience en travaillant, se décida tout à coup à rouvrir le paquet cacheté qui contenait son manuscrit et dont depuis longtemps il ne s'était pas senti le courage de briser le sceau. Il ne fit pas sans émotion cet effort

sur lui-même. Les premières scènes de son œuvre lui rappelaient sa jeunesse et en évoquaient à ses yeux les plus chers souvenirs. Il revit alors, avec un sentiment de mélancolie qui attriste ses vers, ceux qu'il avait aimés et perdus, ceux qu'il ne lui serait pas donné de retrouver sur la terre, flotter comme des ombres dans le vague lointain du passé. « Vous vous approchez de nouveau, flottantes visions qui de bonne heure vous êtes montrées un jour à mon regard troublé... Vous apportez avec vous les images de jours heureux, et bien des ombres chéries se lèvent, semblables à une antique tradition presque oubliée; le premier amour, la première amitié montent avec vous; la douleur se renouvelle, la plainte recommence le cours trompeur de la vie, pareille à un labyrinthe, et nomme les gens de bien qui, frustrés de belles heures heureuses, ont disparu avant moi. Elles n'entendent pas les mélodies du lendemain, les âmes auxquelles j'ai chanté les premières ; elle s'est en allée en poussière, la foule amie; il s'est évanoui, hélas ! le premier écho. Mes chants retentissent pour une multitude étrangère ; son approbation même oppresse mon cœur ; et ceux qui autrefois se réjouissaient de mes vers, s'ils vivent encore, errent dispersés dans le monde. »

C'est avec un accent de mélancolie analogue qu'en 1824 il publiait, en tête d'une nouvelle édition de *Werther*, les vers suivants. « Une dernière fois, ombre tant pleurée, tu te hasardes à la lumière du jour... Je fus choisi pour rester, toi pour partir ; tu pris les devants et tu n'y as pas beaucoup perdu. » Il adresse ainsi un

dernier adieu à cet autre lui-même, à ce représentant de sa jeunesse qui lui rappelle ses plus anciennes et ses plus vives émotions. Werther n'est point simplement pour lui un être imaginaire ; il le pleure et il lui parle comme s'il avait vécu. Cette pensée poétique d'évoquer les morts cache un sens profond ; sommes-nous dupes d'une pure illusion lorsque nous aimons à croire qu'un lien durable subsiste encore entre nous et ceux que nous avons perdus ? Kant, que Gœthe tenait en si haute estime, pendant les dernières années de sa vie, donne à cette croyance touchante la valeur d'une opinion philosophique : « Nous avons des liens, disait-il, avec les natures immatérielles ; nous appartenons, ainsi que tous ceux qui sont partis, à une grande république. »

La correspondance échangée entre Gœthe et Schiller, au mois de juin 1797, contient les premiers détails précis que nous possédions sur la composition de *Faust*. Il résulte des confidences mêmes de Gœthe que ce travail est pour lui un travail *subjectif*, tiré du plus profond de lui-même. Il disait, dans le même sens, à Eckermann que, pour composer *Werther* et *Faust*, il n'avait pas trouvé beaucoup de secours au dehors, qu'il lui avait fallu tout puiser au fond de son cœur. Dans un ouvrage ainsi conçu, destiné à devenir en quelque sorte le miroir d'une vie tout entière, les différentes parties peuvent être traitées séparément, sans autre lien entre elles que l'unité d'une âme de poëte, capable de recevoir les impressions les plus diverses et les plus mobiles. Ce sera donc une série de fragments que l'imagination et la

sensibilité de l'auteur rattacheront les uns aux autres, suivant le caprice du moment, sans s'astreindre à un enchaînement rigoureux. Schiller, qui aimait la logique, aurait voulu que tout fût enchaîné et ordonné ; mais Gœthe se dérobe à ces instances trop pressantes ; il appelle même son œuvre une œuvre *barbare*, comme s'il convenait de bonne grâce des défauts de composition que le goût classique y relèvera.

Il invoque au surplus en sa faveur les nouvelles théories sur le poëme épique qui ont cours en Allemagne. Wolf ne met-il pas Homère en pièces, ne détruit-il pas l'unité de l'*Iliade* en nous la présentant, non plus comme l'œuvre d'une seule main, mais comme un recueil de chants populaires? *Faust* sera un ouvrage de même nature, une collection de scènes poétiques. C'est ainsi du reste que beaucoup d'Allemands considèrent aujourd'hui *Faust*, plutôt comme un poëme épique, composé de parties indépendantes, que comme un drame ; ils le comparent volontiers aux poésies homériques ; suivant l'expression de l'un d'eux, il ne faut y voir autre chose qu'un cycle de ballades dialoguées, mêlées à des monologues lyriques. *Faust* sortirait alors, comme un fruit naturel du sol, des vieilles légendes que se transmettent les imaginations populaires et qu'un jour le génie d'un poëte transforme à son gré. Les épopées primitives naissent ainsi, sur les lèvres d'un peuple jeune, avant d'être fixées dans une œuvre poétique. Tandis que le drame se développe avec la vigueur et la précision d'un organisme animal, le développement plus

libre de la poésie épique rappelle la flexibilité et la croissance luxuriante des végétaux.

Quoiqu'il soit plus juste, en effet, d'appeler *Faust* un poëme, il y a là néanmoins tous les éléments du drame. Gœthe ne dissimule pas ses intentions dramatiques dans le prologue où il met en présence trois personnages qui nous révèlent tour à tour les résultats de son expérience du théâtre : un directeur de troupe, un poëte, un plaisant. Il sait ce que demandent en général les directeurs, il les a vus à l'œuvre ; lui-même a dirigé des représentations théâtrales. L'ambition commune de tous ceux qu'il a connus, excepté lui-même, est moins de représenter de belles œuvres que de flatter les goûts du public et de remplir leur caisse. Ainsi raisonnait Serlo dans *Wilhelm Meister* et, quoique ce soit un point de vue un peu grossier, on ne pouvait absolument lui donner tort. Il faut bien que les comédiens vivent du théâtre et fassent quelques sacrifices à la foule pour l'attirer. Quel beau jour que celui où le public assiége les bureaux avant quatre heures et se bat pour avoir un billet, comme on se bat en temps de disette à la porte des boulangers pour obtenir un morceau de pain !

Comment produire cet empressement ? C'est en cela que consiste la principale habileté de l'auteur dramatique. Que celui ci ne vise pas trop haut et ne prétende point offrir aux spectateurs des scènes trop relevées ! qu'il intéresse surtout la curiosité et qu'il soigne l'intrigue ! Il ne s'adresse point à une élite d'esprits cultivés et délicats, il parle à la foule

à des oisifs qui sortent de table ou qui viennent de lire les gazettes, qui se promettent après la représentation une partie de cartes ou une folle nuit dans les bras de leur maîtresse. Que demandent tous ces gens-là en allant au théâtre ? Qu'on leur procure des émotions ou du plaisir. Un excès de délicatesse les laisserait froids. Il y a dans le langage du directeur un mélange de grossièreté et de bon sens. Ce qui est grossier, Gœthe le tire de ses souvenirs et de ses relations avec les comédiens ; ce qui est raisonnable, il le doit à son expérience personnelle des besoins de la scène. Le directeur a raison, par exemple ; on sent que c'est Gœthe qui parle par sa bouche, lorsqu'il recommande au poëte de ne pas laisser échapper l'occasion, de traiter hardiment un sujet, quand un sujet se présente à lui. « A quoi bon, dit-il, tant parler d'inspiration? Elle ne se montre jamais à celui qui balance; vous donnez-vous une fois pour un poëte, eh bien ! commandez à la poésie... Ce qui ne se fait pas aujourd'hui ne se fait pas demain ; on ne doit pas négliger un seul jour. »

Le personnage plaisant se borne à dire qu'au théâtre il ne faut pas oublier la folie et que le meilleur moyen de retenir la foule, c'est encore de l'amuser. Le poëte, qui ne se confond pas avec Gœthe, qui sans nous représenter l'ensemble de ses facultés, nous en rend uniquement le côté poétique, plane au-dessus des misères humaines, dans le monde idéal de l'imagination; il ne s'abaisse pas aux calculs vulgaires du directeur ; il voit la réalité de plus haut, et la pare de séduisan-

tes couleurs. C'est lui qui déchaîne l'orage des passions, qui sème les fleurs du printemps sur les pas de la bien-aimée, qui tresse les lauriers pour tous les genres de mérite et distribue la gloire, qui grave dans nos mémoires, sous la forme la plus noble, les vérités divines et les mystères de la foi, comme le faisaient les artistes grecs pour les dieux de l'Olympe. Ce beau langage fait penser à une scène du premier acte de *Torquato Tasso* où la mission du poëte est célébrée; on retrouverait encore une inspiration du même genre, bien naturelle chez Gœthe, dans le second chapitre du second livre de *Wilhelm Meister* où le jeune Wilhelm parle avec enthousiasme de la puissance et de la vertu bienfaisante des œuvres poétiques.

Au prologue sur le théâtre succède un prologue dans le ciel qui nous fait entrevoir le nœud de l'action dramatique et met déjà sous nos yeux un des principaux personnages du drame. Dieu y apparaît dans sa gloire, environné des milices célestes. L'esprit du mal y est représenté par Méphistophélès dont les tendances ironiques se manifestent, dès les premiers mots qu'il prononce. C'est naturellement à l'homme que ses railleries s'adressent. Il se moque de ce petit dieu du monde, comme il l'appelle, auquel le véritable Dieu n'a donné la raison que pour montrer à quel point la créature est incapable de s'en servir. Le Seigneur prend la défense de l'humanité : N'y a-t-il donc absolument rien de bon sur la terre? N'y a-t-il pas encore des hommes vertueux? Et il cite le docteur Faust, dont le nom est ainsi introduit sur la scène, avant

que le personnage lui-même ait paru. Faust ! répond Méphistophélès, gageons que vous perdrez encore celui-là, si vous me donnez la permission de l'amener doucement dans ma voie.

Il y a là un souvenir transparent du célèbre passage de la Bible où Satan demande à Dieu l'autorisation de tenter Job. Tant qu'il vivra sur la terre, dit le Seigneur, tu es libre de le tenter. La tentation est en effet l'épreuve de la vertu de l'homme. C'est la force avec laquelle il y résiste qui atteste sa liberté et fait briller son mérite. Quelques paroles que le poëte place à dessein dans la bouche du Seigneur nous font prévoir le dénoûment lointain du drame, dénoûment fort différent de celui de la légende. Tandis que la tradition livre le docteur Faust aux flammes éternelles, Dieu semble lui promettre le salut en annonçant que l'esprit du mal sera confondu, que l'homme bon, avec son instinct aveugle, saura reconnaître le droit chemin.

A partir de ce moment, la lutte est engagée entre l'instinct divin qui se cache dans le cœur de l'homme et l'esprit du mal. Il semble aussi que Gœthe veuille, dès le début, se conformer en quelque chose aux idées du moyen âge, dût-il s'en écarter souvent. Pour lui, comme pour les auteurs des vieilles pièces populaires, le diable est un personnage plaisant, presque bouffon, destiné à faire rire le public ; seulement, là encore, il s'appropriera et il renouvellera la tradition. Il ne fera pas de Méphistophélès un personnage ridicule, mais un personnage ironique, ce qui est bien différent. Dans

le premier *Faust* on rira quelquefois du diable, comme on en riait dans les mystères, mais il fera plus souvent rire aux dépens des autres qu'à ses propres dépens. Le plaisant du prologue sur le théâtre qui demandait tout à l'heure qu'on amusât le public va être satisfait. Méphistophélès est chargé de faire rire la foule et s'en acquitte dès la première scène où il paraît. « J'aime à voir de temps en temps le vieux Père, dit-il plaisamment, et je me garde bien de rompre avec lui. C'est vraiment bien beau, de la part d'un si grand seigneur, de s'entretenir si humainement avec le diable lui-même. »

La scène suivante nous jette en pleine tragédie en nous ouvrant le laboratoire de Faust. Le célèbre docteur est assis dans un fauteuil, en face de sa table de travail, au milieu d'un monceau de livres poudreux, à demi dévorés par les vers ; des cornues, des alambics, des instruments de toute espèce, des meubles antiques l'entourent ; des papiers enfumés s'entassent dans les coins de la salle et montent jusqu'à la voûte. Le premier monologue de *Faust* est la partie la plus ancienne de tout l'ouvrage. Les sentiments que Gœthe exprime alors, qu'il met dans la bouche de son héros, ne sont point imaginaires ; il les a lui-même éprouvés ; s'il s'intéresse à la situation d'esprit qu'il analyse, c'est qu'il en a connu par expérience l'amertume et les tristesses. « La légende de Faust, dit-il dans *Poésie et vérité*, bourdonnait dans ma tête... Moi aussi j'avais parcouru toutes les sciences et de bonne heure j'en avais reconnu la vanité ; moi aussi j'avais fait toutes sortes d'essais

dans le monde et j'en étais toujours revenu plus mécontent et plus tourmenté. » Lui aussi, il aspire toute sa vie à sortir du monde abstrait, de la spéculation, du ténébreux domaine de la pensée pure, pour se mêler au monde des vivants et se plonger dans l'étude salutaire et fortifiante des phénomènes naturels.

Lorsque Faust, dans le cours de son monologue, rencontre le signe du macrocosme, il croit voir s'ouvrir devant lui ces vastes perspectives dont les Orientaux et les néoplatoniciens nous entretiennent, le monde intellectuel où Dieu se manifeste comme pensée, le monde céleste où il se manifeste comme puissance agissante, le monde physique et matériel où il apparaît sous une forme sensible. « Les puissances célestes montent et descendent et se passent de mains en mains les sceaux d'or ; sur leurs ailes d'où la bénédiction s'exhale, elles s'élancent du ciel à la terre et font retentir l'univers de sons harmonieux. » Schiller emploie des expressions analogues dans un passage célèbre de Wallenstein. « Le monde des esprits n'est pas fermé, disait Haller ; il n'est pas vrai que l'œil de l'homme ne puisse pénétrer dans l'intérieur de la nature. Le monde, au contraire, est fait pour être perçu par l'homme ; le cœur de l'homme est le centre de la nature. » Qu'est-ce que le monde extérieur si l'esprit humain ne le perçoit? A quoi servent les vibrations de l'éther, les ondes lumineuses, sinon à éveiller en nous le sens de l'ouïe et le sens de la vue?

Ce que Faust aperçoit alors ne calme point les ardeurs de son imagination. Tout cela n'est qu'un spectacle,

peut-être même qu'un rêve, une création de l'esprit, un idéal. Il ne lui suffit pas d'observer les phénomènes naturels; il veut s'unir à eux dans une étreinte passionnée. Au moment où le signe de l'esprit de la terre lui apparaît, c'est la vie intime de la nature qui se révèle à lui; il la saisit, il la possède enfin par l'expérience. Aussi, avec quel regret ne voit-il pas s'évanouir le suprême bonheur auquel il touchait, lorsque Wagner le ramène aux soucis les plus prosaïques, en lui adressant une question banale! Quel dédain il témoigne pour les habitudes d'esprit du malheureux *famulus*, pour ce savant méthodique et formaliste, qui ne met rien de son cœur dans ses études, dont la science n'a rien de vivant, dont la pensée se dessèche sur la poussière des vieux parchemins!

Le second monologue de Faust, qui suit le départ de Wagner, exprime un sentiment plus douloureux que le premier. Tout à l'heure il lui restait l'espérance; il ne lui reste plus maintenant que l'amertume sans cesse renaissante des désirs inassouvis. Il a cru confondre sa vie avec celle de la nature, il n'y a point réussi; il a poursuivi le bonheur sans l'atteindre. L'idéal de sa jeunesse fuit devant ses yeux sans qu'il puisse le réaliser. Les chemins par lesquels il a marché ne le conduisaient ni au contentement de lui-même, ni à la vérité; il est las d'avoir tant erré dans le labyrinthe de la vie. Les moyens dont il prétendait se servir pour forcer les secrets de la nature ont échoué dans ses mains débiles; les instruments qu'il voulait employer ont trompé son attente. Gœthe q[illegible] le second

monologue longtemps après le premier, lorsqu'il s'occupait déjà de travaux scientifiques, ne fait-il pas allusion ici à l'impuissance des physiciens qui travaillent dans le cabinet, qui n'observent pas directement la nature? Sa prétention, première cause des erreurs qu'il commet dans sa *Théorie des couleurs*, sera précisément de vouloir se passer d'instruments de précision, de ne point opérer dans des conditions rigoureusement scientifiques, de se figurer à tort que son œil ne peut le tromper et de s'en rapporter à ses sens plus qu'aux lois de l'optique. Les paroles mêmes que Faust prononce sont celles qui caractérisent le mieux la méthode trop primitive que Gœthe a suivie dans ses expériences de physique. « Mystérieuse en plein jour, la nature ne se laisse pas dépouiller de son voile, et ce qu'elle ne veut pas révéler à votre esprit, vous ne le lui arracherez pas avec des vis et des leviers. » C'est ainsi qu'il procède, par des observations simples, faites habituellement en plein air; c'est pour n'avoir point voulu se servir dans le cabinet d'appareils compliqués, mais exacts, qu'il aboutit à des conclusions fausses.

La pensée du suicide s'offre alors à l'esprit désespéré du docteur Faust. « Pensée de destruction, dit Roméo, que tu es prompte à t'offrir aux regards du malheureux! » Peut-être, au delà de la tombe, cet ami passionné de la nature se confondra-t-il avec elle, peut-être réalisera-t-il enfin le rêve qu'il poursuit et mêlera-t-il sa vie à celle des éléments. Rêve insensé, chimère criminelle! L'homme ne doit ni se dissoudre ni s'évanouir en fumée dans l'ensemble des choses; il reste lui-

même après la mort et garde jusqu'au bout son individualité. Bien loin de se confondre avec la nature, il est doué d'une puissance qui lui permet de la dominer. Sa volonté qui le rend maître de lui-même le rend également maître du monde extérieur. Faust en fera l'expérience un jour, et c'est pour lui réserver cette destinée que le poëte le sauve.

On connaît les circonstances poétiques qui font tomber des lèvres du docteur la coupe de poison. Déjà il il avait préparé le breuvage et le portait à ses lèvres lorsque le son des cloches retentit à son oreille ; des chants angéliques, des voix de femmes joyeuses lui annoncent la première heure de Pâques et la résurrection du Christ. Tous les souvenirs pieux de son enfance se réveillent à cet appel de la foi, ses larmes coulent, il ne veut plus mourir ; il est sauvé.

## III

Aussitôt Gœthe, comme pour réconcilier son héros avec la vie, l'arrache à son laboratoire obscur, à ses parchemins poudreux et le jette en pleine campagne, au milieu d'une foule joyeuse qui célèbre, avec la résurrection du Christ, le retour du printemps. Des bandes de jeunes gens et de jeunes filles, des ouvriers, des bourgeois, des soldats sortent gaiement des portes de la ville pour respirer l'air pur d'une belle journée d'avril. Leur gaieté expansive forme un contraste poétique avec les idées sombres qui assiégent l'esprit du d[illegible] l'âme

subit l'influence de la joie générale ; la vue de tant de personnes heureuses, le spectacle de la nature qui s'éveille apaisent l'agitation de sa pensée ; le souffle réparateur du printemps rafraîchit ses tempes brûlantes. L'aimable poésie qui sort des scènes champêtres pénètre dans son âme et le dispose à des sentiments plus doux. Il se réjouit de voir le fleuve et les ruisseaux délivrés des glaces qui les enchaînaient, il félicite les habitants de la ville de s'arracher pour un jour aux réduits obscurs de leurs maisons basses, à l'ombre étouffante des pignons et des toits, aux rues étroites où ils s'écrasent. Cette scène a été certainement écrite à Francfort, au temps où Gœthe avait sous les yeux les sombres ruelles des vieux quartiers si souvent parcourus par lui depuis son enfance. Le poëte ne pensait-il pas aussi à son propre père, lorsqu'il fait dire à Faust : mon père était un honnête homme obscur? Ces simples paroles ne peignent-elles pas à merveille le caractère respectable, mais peu sympathique et peu populaire de Jean-Gaspard Gœthe? Une fois évoqués, tous les souvenirs de jeunesse reparaissent. Gœthe revoit par la pensée les expériences de chimie auxquelles l'avait entraîné mademoiselle de Kattenberg et la mystérieuse cuisine de sa crédule amie.

Faust ne sait pas jouir longtemps des plaisirs qui s'offrent à lui. Bientôt il se lasse du contact de la foule et cherche la solitude pour se livrer librement à ses pensées. Le paysage qu'il domine du haut de l'éminence où il est monté avec son *famulus* le plonge dans une nouvelle et ardente rêverie. Ce qu'il voit,

l'étroit l'espace que ses yeux embrassent ne satisfait point ses désirs ; par de là le monde visible, il voudrait s'élever dans l'azur immense, pénétrer les mystères du ciel ; il envie les ailes de l'aigle ; comme Werther, il voudrait suivre la grue dans son vol rapide au-dessus des fleuves, des vallées, des montagnes. On croirait entendre en lisant ce passage de Faust quelques vers de Lamartine ; l'inspiration est la même et la douce harmonie du langage ajoute au charme de la poésie.

Mais peut-être au delà des bornes de sa sphère,
Lieux où le vrai soleil éclaire d'autres cieux,
Si je pouvais laisser ma dépouille à la terre,
Ce que j'ai tant rêvé paraîtrait à mes yeux !

Là je m'enivrerais à la source où j'aspire,
Là je retrouverais et l'espoir et l'amour
Et ce bien idéal que toute âme désire
Et qui n'a point de nom au terrestre séjour.

Rentré chez lui, Faust retombe de toute la hauteur de ses rêves dans les tristesses de la réalité. Quel abîme entre l'idéal auquel il aspire et la faiblesse des moyens dont il dispose ! Il ne renonce pas cependant à se mettre en harmonie avec lui-même, à réaliser l'accord qu'il cherche entre ses désirs et ses forces. La foi n'apaisera-t-elle pas les orages de sa pensée, ne le guérira-t-elle pas de l'exagération de ses rêves, en lui assurant le repos dont il a besoin et qu'il ne trouve nulle part sur la terre. Le *Nouveau Testament* ne renferme-t-il pas les paroles de vérité et de vie qui doivent le sauver ? Mais le texte du livre sacré ne satisfait point son ardent esprit, s'il ne peut l'interpréter et le commenter à son gré. « Au commencement

était le Verbe, » dit l'Écriture. Ne vaut-il pas mieux dire : « Au commencement était l'Intelligence ou la Force, ou mieux encore l'Action? » L'intelligence et la force ne sont point nécessairement obligées d'agir; elles pourraient rester sans résultat, à l'état latent par exemple, comme des causes qui ne produisent point d'effet. L'action, au contraire, c'est la nature agissant, c'est ce perpétuel enfantement et renouvellement des choses, par lequel se manifeste le grand Être dans la doctrine panthéistique. Faust s'écarte ainsi de la foi à laquelle il avait cru s'arrêter ; la tentative qu'il vient de faire pour se rattacher à l'orthodoxie le précipite dans le panthéisme : nouvelle source de doutes, d'inquiétudes, d'agitations! C'est alors que l'esprit du mal, qui a parié devant Dieu de l'entraîner à sa perte, se présente à lui d'abord sous la forme d'un barbet, comme pour rappeler l'aversion que la vue des chiens inspire à Gœthe, puis sous celle d'un étudiant voyageur.

On a beaucoup discuté sur le caractère de Méphistophélès; Gœthe nous dit lui-même ce qu'il faut en en penser. Il le conçoit et le représente comme un principe purement négatif, comme la négation qui limite et divise sans cesse l'action féconde de la nature, comme l'ombre opposée à la lumière, comme la contre-partie de tout ce qui est vivant et agissant dans le monde. Il y a en lui quelques traits de cet ami de la jeunesse de Gœthe, qui a souvent refroidi l'enthousiasme du poëte par l'amertume hautaine de sa critique. « Merck et moi, dit Gœthe, nous

étions toujours ensemble, comme Faust et Méphistophélès ; » seulement, Merck a été vraiment un conseiller utile, un Mentor plein de bon sens et de raison, tandis que Méphistophélès, loin de vouloir rendre service aux hommes, ne travaille qu'à leur perte. Sa mordante ironie, qui dessèche tout ce qu'elle touche, ne peut produire que des œuvres de mort. Ce qui ajoute encore à l'amertume infernale de ses pensées, c'est le sentiment de son impuissance. Quelques efforts qu'il fasse pour détruire ce qui vit, pour anéantir partout sur son passage les germes de l'existence, pour accumuler sur la terre les désastres et les catastrophes, il est vaincu par la force éternellement renouvelée de la nature agissante. Combien en ai-je déjà ensevelis, dit-il avec désespoir, et toujours un sang jeune, nouveau, circule dans les veines de l'univers; la vie répare sans trêve les pertes que la mort fait subir au monde animé. Il sait, d'ailleurs, qu'en voulant toujours le mal il fait quelquefois le bien. L'activité de l'homme s'endormirait, lui a dit le Seigneur, si l'homme n'avait un compagnon qui le stimule et qui fait valoir sa vertu en l'éprouvant. Méphistophélès se console difficilement d'être si utile à celui dont il ne rêve que la perte.

Dans le premier duel qui s'engage entre Faust et l'esprit du mal, Faust paraît d'abord avoir l'avantage; il tient Méphistophélès enfermé chez lui et menace de le garder; mais le diable se délivre bientôt en charmant les oreilles de son gardien par des chants harmonieux, en le plongeant dans un agréable sommeil où il le berce d'images voluptueuses. C'est la tentation qui

commence et qui agit déjà sur les sens du docteur.

La lutte va prendre bientôt un caractère plus vif. Deux puissances sont aux prises, l'humanité représentée par Faust et l'esprit du mal auquel Dieu accorde la liberté de tenter l'homme et de le séduire. Cette fois. Méphistophélès a dépouillé tout appareil diabolique; il ne ressemble ni à l'horrible Lucifer de Dante, ni au Satan du Tasse, ni à l'archange déchu de Milton; il ne doit rien ni à la légende, ni aux traditions du moyen âge, ni aux créations poétiques antérieures; c'est un personnage tout moderne, spirituel et élégant, comme un jeune seigneur du dix-huitième siècle. Il arrive en habit écarlate, galonné d'or; le petit manteau de soie sur l'épaule, la plume de coq au chapeau, la longue épée au côté. Dans ce costume il vient chercher le docteur pour le promener dans le vaste monde et lui révéler les secrets de la vie. A quoi bon? répond Faust découragé, que peux-tu m'offrir qui me tente? Sous quel costume ne sentirai-je pas les misères de l'existence? Il y a longtemps que je connais la seule leçon que nous donne le monde. La pratique de la vie ne nous enseigne, pour être heureux, que la résignation. Faust parle ici comme le faisait Gœthe lui-même en s'appropriant la doctrine de Spinosa, en se résignant de bonne heure à ces lois inexorables de la nature qui pèsent indistinctement sur tous les êtres, quel que soit leur rang dans la hiérarchie universelle, dont il ne dépend d'aucune puissance d'arrêter ou de détourner le cours. « Renonce, il le faut! Il le faut, renonce! voilà l'éternel refrain qui résonne aux oreil-

les de chacun et que, durant toute notre vie, chaque heure nous chante d'une voix enrouée. » Gœthe, pour son compte, accepte sans murmure ces conditions rigoureuses de l'existence; il y trouve même un principe de force qui l'empêche de succomber aux épreuves, en lui présentant tout ce qu'il souffre comme inévitable. Faust, au contraire, s'en irrite et reproche à la destinée de ne lui procurer aucune des jouissances auxquelles il aspire. Pas un seul de ses vœux n'est exaucé; les jours qui s'écoulent ne lui apportent aucune consolation. Sous l'empire de ces idées sombres, il retombe dans un nouvel accès de désespoir. « L'existence est un fardeau pour moi, dit-il à Méphistophélès; je désire la mort, je hais la vie. » Son irritation s'accroît avec ses paroles, il s'enivre de sa propre fureur et finit par accabler de malédictions les joies prétendues qui donnent à l'homme l'illusion du bonheur; il maudit ce que la foule trompée estime à trop haut prix, la gloire, la famille, la propriété, la richesse, l'amour, l'espérance, la foi et surtout la patience.

Le caractère de Faust se développe ainsi sous nos yeux et se distingue par des traits essentiels de celui de Gœthe. La principale différence qui existe entre eux, c'est que l'un s'abandonne à la violence de ses désirs, tandis que l'autre se contient et se modère. Faust est un Gœthe, tout d'imagination et de sentiment, auquel manquerait le ferme bon sens que le véritable Gœthe oppose toujours aux empiétements de la passion. Le mal dont il souffre vient précisément de ce qu'il ne sait fixer de limites ni à son ambition ni

à sa curiosité, de ce qu'il cherche le bonheur dans la satisfaction de tous ses désirs. Gœthe connaît mieux que son héros le secret d'être heureux, il sait qu'il n'y a ni vrai bonheur, ni vraie liberté, sans modération et sans sacrifice; lui-même impose à son esprit et à ses sens des bornes qu'il ne franchirait point impunément; il modère ses jouissances pour les mieux goûter. « La loi, dit-il avec raison, peut seule nous donner la liberté. » Qu'est-ce que la loi sinon la limite qui sert de barrière à nos convoitises? Celui-là seul est libre qui sait se dominer lui-même, résister à ses passions, gouverner et régler ses sentiments.

Faust finira par comprendre qu'il s'est fait du bonheur une idée fausse, qu'il l'a cherché où il ne pouvait le trouver. Il ne connaît pas encore son erreur, au moment où il rencontre Méphistophélès; il se désespère, non de s'être trompé de chemin, mais de ne rencontrer nulle part les jouissances qu'il poursuit. C'est dans un des plus violents accès de ce désespoir qu'il accepte les propositions du diable, sans y croire, sans attendre de lui autre chose que de nouvelles illusions et de nouveaux désenchantements. Que peux-tu me donner qui me satisfasse, dit-il au tentateur? L'esprit d'un homme, tel que moi, a-t-il jamais été compris par tes pareils? Sais-tu seulement quelles sont mes aspirations, à quels besoins j'obéis? Ces paroles dédaigneuses sont jetées à dessein dans le dialogue, pour maintenir la supériorité originelle de Faust sur son adversaire. Lors même que Faust succombera à la tentation et se laissera séduire par l'esprit du mal, il restera toujours au

fond de son âme une élévation, une délicatesse morale de sentiment que la nature vulgaire de Méphistophélès ne pourra ni comprendre ni même soupçonner. Faust conclut donc son pacte avec le diable sans aucune espérance. Il ne court plus après le bonheur qu'il désespère d'atteindre; tout au plus réussira-t-il à s'étourdir en se précipitant avec son compagnon dans le fracas du siècle, dans le tourbillon des événements, en épuisant les émotions que la nature humaine est capable de ressentir.

Gœthe s'écarte ici manifestement de la légende du moyen âge. Son héros ne se soumet plus, comme le Faust des vieux récits, à une destinée irrévocable en vendant son âme à Satan pour vingt-quatre années de jouissances; il défie au contraire Méphistophélès de lui procurer un seul plaisir durable et ne s'engage à appartenir au diable que s'il exprime un jour le souhait de voir le temps s'arrêter pour prolonger son bonheur. Le poëte continue ainsi à se réserver, comme il l'a déjà fait dans un des prologues, la liberté de sauver Faust, si Faust méprise la tentation. Le salut du docteur dépend de sa conduite. Se plongera-t-il dans les plaisirs grossiers où Méphistophélès va l'entraîner, se dégradera-t-il au point d'oublier ses nobles instincts et ses hautes ambitions pour n'écouter que ses appétits, la matière l'emportera-t-elle chez lui sur l'esprit, ou l'esprit dominera-t-il le corps? Son sort ne se décidera, il ne sera perdu ou sauvé qu'après avoir choisi entre ce qui lui reste de bons sentiments et les suggestions du diable.

Le dialogue de Méphistophélès et de l'étudiant, qui termine et complète la scène du pacte, semble avoir été introduit à dessein pour attester la vanité de la science officielle. On dirait que Gœthe s'est souvenu en l'écrivant des mécomptes qu'il a éprouvés à l'université de Leipzig où il trouvait l'enseignement si inférieur à ce qu'il avait espéré, si vide et si peu original. Il y a là toute une collection de mots piquants qui paraissent dirigés contre certains professeurs. La logique dont se moque spirituellement Méphistophélès, qui enferme l'esprit dans des brodequins espagnols, pour lui apprendre à filer droit sur le chemin de la pensée, sans s'écarter ni à droite ni à gauche, Gœthe l'a entendue enseigner par un insupportable pédant, comme il le raconte dans *Poésie et vérité*. C'est à ce cours qu'on lui apprenait à décomposer les plus simples opérations de l'intelligence, à tout démontrer *more geometrico*, à construire un syllogisme en règle pour faire savoir au monde qu'un homme est mortel ou qu'un corps est pesant. Les habitudes scolastiques se conservaient encore à cette époque dans beaucoup d'universités allemandes. Après la logique, vient le tour de la chimie, à laquelle Gœthe reproche de procéder par analogie, sans jamais s'élever à la synthèse, de ne point s'occuper assez du lien délicat qui unit nécessairement les différentes parties d'un tout. Lui-même était très-opposé à cette méthode fragmentaire, ainsi qu'il le disait à Schiller au sortir d'une séance de la Société d'histoire naturelle d'Iéna, le jour où devait commencer l'amitié des deux grands poëtes. La métaphysique ne pouvait trouver grâce aux yeux de Gœthe

qui en a toujours parlé sans indulgence et qui félicitait Kant d'avoir fixé une limite aux investigations de la pensée. Aucune étude ne lui paraissait plus vaine que la prétention « d'apprendre ce qui n'entre pas dans le cerveau de l'homme. » Il ne ménage non plus ni les théologiens ni les médecins. Il ne faut pas se méprendre ici sur sa pensée. Ce n'est pas la vraie science qu'il attaque; personne n'encourage et n'honore plus que lui les efforts que fait l'esprit humain pour pénétrer les secrets de la nature ; il ne s'en prend qu'à l'enseignement pédantesque et obscur des universités allemandes.

Dans la scène suivante commence la série de tentations et d'aventures auxquelles Méphistophélès va exposer celui qu'il veut perdre. On y voit la taverne d'Auerbach à Leipzig, que la légende a rendue célèbre, où l'on montre encore aujourd'hui des peintures murales et un vieil exemplaire de la vie du docteur Faust, attaché à une chaîne scellée dans le mur. Les bouffonneries qui s'y débitent servent à rompre l'uniformité de l'action tragique et à dérider les spectateurs. Il y a là des chansons plaisantes, entre autres l'histoire d'un rat empoisonné par une cuisinière, que Gœthe composa le 17 septembre 1775, au plus fort des tourments que lui causait son amour pour mademoiselle Schœnemann. Le dernier vers de cette chanson renferme une allusion directe à ses soucis amoureux. A la fin de la scène, le poëte fait sortir Faust à cheval sur un tonneau, comme dans la légende. Plus d'un épisode bouffon, entre autres la mystification par laquelle Méphistophé-

lès se délivre de ceux qui veulent le frapper, rappelle la partie burlesque du drame de Marlowe. Sous une apparence de bouffonnerie, il se dégage de cette scène une pensée sérieuse. Au fond, Méphistophélès subit un premier échec dans sa lutte avec Faust ; il a essayé de séduire le docteur par l'appât de la sensualité, il espérait lui faire aimer le vin, faire dominer chez lui les appétits grossiers sur les instincts les plus élevés de la nature humaine. Vaine espérance ! Faust sort vainqueur du combat, sans éprouver d'autre sentiment que le mépris des plaisirs grossiers qu'on lui offre.

Méphistophélès va essayer si d'autres passions serviront mieux ses desseins. Faust qui a résisté à la tentation de la gourmandise résistera-t-il à celle de la volupté? C'est dans les piéges de l'amour que l'esprit du mal espère maintenant le faire tomber ; mais, avant de le tenter une seconde fois, il veut lui rendre toute la vigueur de la jeunesse, rallumer dans ses veines le feu de la vingtième année, en lui faisant boire un élixir qu'il ira demander à la cuisine des sorcières.

## IV

Le nouveau personnage qui paraît maintenant sur la scène est une des créations les plus charmantes et les plus justement populaires de la poésie moderne. Gœthe l'appelle Marguerite, en souvenir de son premier amour, de cette jeune ouvrière de Francfort, dont il nous retrace dans *Poésie et vérité* un si aimable portrait, dont l'image

s'était si profondément gravée en lui qu'après bien des années il revoyait encore avec une admiration émue le noble port de sa tête, les fines attaches de son cou, la grâce et la dignité de son maintien. Si le poëte se souvient et s'inspire d'un modèle connu, il n'en faut point conclure qu'il copie simplement la réalité. La Marguerite de Faust ne ressemble point seulement à la modeste jeune fille que Gœthe aimait à seize ans ; elle réunit en elle ce qu'il y a de plus pur et de plus séduisant chez les personnes de son âge que Gœthe a rencontrées ; elle y ajoute même ce qu'une imagination poétique peut rêver de plus gracieux. Aux traits de la Marguerite de Francfort se mêlent chez elle les traits d'Annette Schœnkopf, aimée à Leipzig, et ceux de Frédérique Brion, aimée à Sesenheim. Comme toutes ces premières amies de Gœthe, elle appartient à la condition la plus humble, à cette petite bourgeoisie qui confine aux classes populaires et se sert de ses propres mains ; c'est elle qui vaque à tous les soins du ménage, elle tricote, elle coud, elle fait la cuisine, met le tapis sur la table, jette du sable sur le parquet et balaye la maison. En même temps qu'il lui laisse toute la simplicité de ses habitudes, Gœthe achève son portrait par le sentiment poétique qu'il répand sur toute sa personne et que respirent ses moindres actes. Il cherche à réaliser en elle cet idéal féminin qu'il a souvent poursuivi, dans lequel il aimerait à résumer ce que la nature humaine nous offre de plus naturel et de plus harmonieux.

« Les femmes, disait-il ingénieusement, sont des

coupes d'argent dans lesquelles nous mettons des pommes d'or. L'idée que j'avais d'elles n'était point le résultat de mon expérience, elle était née avec moi ; je la portais en moi-même. Les caractères de femmes que j'ai tracés, dit-il ailleurs, sont tous réussis, ils sont tous supérieurs à ceux que l'on peut rencontrer dans la vie réelle. » Lui-même nous avertit ainsi de ne point nous méprendre sur ses intentions, de ne pas trop rapprocher ses créations poétiques des personnages réels, d'y chercher des figures idéalisées plutôt que des portraits ressemblants. Quand il peint un caractère de femme, il se plaît à le composer des nuances les plus douces et les plus délicates. L'objet de sa peinture devient entre ses mains une matière poétique; il le voit et il nous le montre, non précisément tel qu'il est, mais tel que le conçoit une imagination féconde. La poésie, dont son âme est pleine, déborde dans le cadre restreint qu'il s'est choisi. Ce sont peut-être les rôles de femmes qui nous font le mieux connaître les sentiments intimes de Gœthe, ce qu'il y avait de plus délicat dans sa manière de penser, en un mot le meilleur de lui-même. Il leur attribue toutes les grâces et mêle dans leurs portraits ce que la réalité offre de plus aimable à ce que la poésie rêve de plus séduisant. Parmi ses nombreuses créations, à côté des Charlotte, des Claire, des Iphigénie, des Éléonore, des Dorothée et des Ottilie, Marguerite est la plus touchante, non qu'elle ait plus de mérite que toutes les autres, mais parce que le charme de sa personne est relevé encore et comme consacré par le malheur.

Dès que Faust la rencontre, la tentation agit déjà sur lui ; Méphistophélès en lui faisant boire un élixir qui doit le rendre plus jeune l'a rempli d'une ardeur sensuelle. Ses sens enflammés convoitent Marguerite avant que son cœur l'ait aimée. Il demande avant tout à son compagnon de la livrer à ses désirs. Néanmoins, lors même qu'il cède à la passion, il conserve encore quelque chose de l'élévation native et de la noblesse de ses sentiments. Conduit par Méphistophélès dans la chambre de la jeune fille, en l'absence de celle-ci, il se sent comme purifié par le parfum d'innocence qui s'exhale de chaque objet et s'arrête avec attendrissement au pied de ce lit virginal qui de loin n'éveillait en lui que l'idée du plaisir. «Je courais à la jouissance, s'écrie-t-il, et je me perds en amoureuses rêveries. » Dans ce lieu sacré qu'habite une âme pure, que peuplent des pensées chastes, il ne peut supporter la présence de Méphistophélès ; il éloigne l'esprit du mal et, resté seul avec lui-même, il revoit par la pensée toutes les scènes innocentes dont la chambre de Marguerite a été le théâtre, la blonde tête d'enfant près du fauteuil où s'asseyait le grand-père, la main laborieuse dont le travail fait reluire les meubles et couvre le plancher d'un sable fin, le beau corps qui s'est formé sous les rideaux de la couche et qui n'est jamais visité que des songes envoyés par les anges. En se représentant cette innocence dont ses désirs grossiers convoitent la possession, que son amour va flétrir, il a horreur de lui-même et voudrait fuir. « Qu'est-ce qui t'amène, que viens-tu chercher ici? s'écrie-t-il avec une sorte de re-

mords. Partons, partons, je ne reviendrai jamais. » Peut-être céderait-il à ce bon mouvement si Méphistophélès n'était là qui guette sa proie et ne veut pas la perdre.

La cassette remplie de bijoux qu'apporte le tentateur commencera l'œuvre de la séduction. Assurément la joie qu'éprouve Marguerite en voyant la chaîne et les boucles d'oreilles que Méphistophélès a déposées dans son armoire, le plaisir enfantin avec lequel elle s'en pare et se regarde dans la glace n'ont rien que de naturel. Il semble cependant que cette scène aimable ait perdu pour nous une partie de son charme et ne puisse plus inspirer à des Français les mêmes sentiments qu'autrefois. On se rappellera désormais, en la lisant, que les Marguerites modernes demandaient à leurs amis, pendant le siége de Paris, de piller notre capitale pour leur rapporter quelques souvenirs de France ; on ne pourra oublier non plus que beaucoup de jeunes Allemandes ont renouvelé leurs garde-robes dans nos maisons de campagne. Les illusions perdues ne se retrouvent jamais. Une de celles que nous a enlevées pour toujours la dernière guerre, c'est notre croyance à la candeur germanique. Marguerite ne nous paraît plus si naïve depuis que nous nous imaginons que, si Faust avait été un soldat prussien, elle lui eût demandé d'attacher à son cou et à ses oreilles quelques bijoux français.

Les scènes suivantes sont trop connues pour qu'il y ait lieu d'y insister. Nous remarquerons seulement qu'il ne s'est rien écrit en Allemagne de plus spirituel

que le dialogue de Méphistophélès et de Marthe Schwerdtlein. Dans un pays où les scènes de bonne comédie sont si rares, il faut citer celle-ci comme un chef-d'œuvre de gaieté et de malice. Gœthe, qui ne réussit pas toujours dans la plaisanterie, se souvient ici de Molière, un de ses écrivains favoris. Rien de plus plaisant que ces phrases de Méphistophélès dont les premiers mots éveillent dans l'âme de Marthe des espérances que les derniers détruisent un instant plus tard.

L'amour est le thème éternel sur lequel s'exercent les poëtes de tous les temps. Chacun le renouvelle à sa manière ; Gœthe le rajeunit surtout par l'extrême simplicité de ses peintures et par la grâce poétique qu'il donne à chaque détail. Quoi de plus simple que la vie de Marguerite ? Courir au lavoir de grand matin, puis au marché, tricoter, coudre, balayer, préparer les repas, voilà l'emploi monotone et un peu vulgaire de chacune de ses journées. Mais les événements ne sont rien dans l'existence; ce qui en fait le prix, c'est la manière de les sentir et de les peindre. Des milliers de ménagères font ce que fait Marguerite, sans penser ni parler comme elle. Son mérite particulier est de ne rien dissimuler de ce qu'elle éprouve, de montrer jusqu'au fond, comme une eau limpide, la transparence de son âme. C'est la nature toute pure qui parle par sa bouche, sans prétention, sans arrière-pensée, sans détours. Elle se dévoile aux regards de Faust comme une fleur des champs qui s'épanouirait librement sur le passage du voyageur. En se penchant vers

elle, Faust respire le délicieux parfum de son innocence. Elle-même, hélas ! commence à la perdre, à mesure que son ami en recueille l'impression enivrante. La contagion de l'amour s'étend jusqu'à elle. Les paroles brûlantes, les protestations passionnées qu'elle entend pour la première fois, contre lesquelles elle ne s'est jamais mise en garde, l'enflamment à son tour en lui révélant une vie nouvelle, un monde de sensations et de sentiments dont elle ne soupçonnait pas l'existence. A la fin de la scène, sans le savoir, sans le vouloir, elle ne s'appartient déjà plus, elle a donné son cœur. Don chaste et pudique, bien différent de l'entraînement des sens auquel Faust a cédé la première fois qu'il l'a rencontrée sur sa route ! La distinction de ces deux sentiments, de l'amour chaste de la jeune fille et de la passion sensuelle de l'homme, a été indiquée par le poëte avec beaucoup de sagacité et de raison.

Quoique la séduction soit déjà moralement accomplie dès la scène du jardin, Gœthe ne précipite point l'inévitable dénoûment. Par un temps d'arrêt habile, il suspend au contraire la marche de l'action, comme pour ne pas nous enlever trop tôt l'espoir du salut de Marguerite. Faust d'ailleurs paraîtrait trop odieux s'il n'avait pas un instant d'hésitation, s'il ne reculait pas devant la pensée de flétrir une âme si pure et d'abuser de tant d'innocence. Un bon mouvement, une inspiration honnête l'arrachent au voisinage dangereux de Marguerite et le conduisent au fond des bois. Là ses désirs passionnés se calment, le trouble de ses sens s'apaise. Son âme épurée par un contact immédiat avec la

nature se porte vers des pensées plus saines. La force nouvelle que l'élixir des sorcières a répandue dans ses veines le rend plus capable de mêler sa vie à la vie universelle, de réaliser enfin, non par le suicide, mais par l'amour, le rêve qu'il avait fait autrefois de s'anéantir dans le sein de la mère de toutes choses. En retrouvant ici ce culte immodéré de la nature, on y reconnaît un des sentiments qui ont inspiré quelques pages de *Werther*, une des maladies de la fin du dix-huitième siècle, un écho retentissant des préfaces de Diderot et de la *Nouvelle Héloïse*. Faust découvre un lien entre les moindres manifestations du monde extérieur et les émotions de sa propre vie. Les animaux, les plantes, les arbres lui parlent comme des frères et l'entraînent avec eux dans le cercle harmonieux de la vie universelle.

« Esprit sublime, s'écrie-t-il, tu m'as donné, tu m'as donné tout ce que demandait ma prière. Ce n'est pas en vain que tu as tourné vers moi ton visage au sein de la flamme. Tu m'as donné pour royaume la splendide nature, la force de la sentir, d'en jouir. Tu ne me permets pas uniquement de la visiter avec une froide admiration ; tu m'accordes de lire dans son sein profond, comme dans le cœur d'un ami. Tu conduis devant moi la foule des vivants et tu m'enseignes à connaître mes frères dans le buisson silencieux, dans l'air et dans l'eau. » Werther disait déjà, sous l'impression du même sentiment et probablement l'année même où fut écrit ce monologue de Faust : « Je voyais tout germer et sourdre autour de moi... J'entendais les oiseaux animer autour de m[illegible]

forêt ; je voyais des millions d'essaims de moucherons danser gaiement dans le dernier rayon rouge du soleil. La mouche qui arrache à la pierre sa nourriture et le genêt qui croît le long de l'aride colline de sable m'indiquaient cette vie intérieure, toujours active, toute-puissante qui anime la nature... Des fleuves coulaient sous mes pieds et je voyais, dans les profondeurs de la terre, agir et réagir toutes lès forces impénétrables qui créent, fourmiller sous la terre et sous le ciel les innombrables races des êtres vivants. »

Cette intime communication avec la nature rafraîchit et purifie les idées du docteur. Mais l'esprit du mal qui guette sa proie ne lui permet pas de s'affranchir ainsi de sa passion. Il lui rappelle le souvenir de Marguerite que d'autres pensées avaient un instant écarté. Elle brûle d'amour, lui dit-il, elle souffre, elle se plaint, elle pleure toute la journée en songeant à son ami. En même temps la voix séductrice réveille les désirs endormis et présente à l'imagination enflammée de Faust l'image de ce beau corps qu'il dépend de lui de posséder, d'enlacer dans ses bras amoureux. A la fin la tentation est trop forte ; Faust, hors d'état d'y résister plus longtemps, y cède avec une sorte de terreur, en annonçant des catastrophes, il sent qu'il entraîne vers l'abîme l'infortunée Marguerite ; mais il n'a plus la force de se rejeter en arrière et se laisse glisser avec elle sur la pente fatale.

Les paroles de Méphistophélès, qui alternent dans ce dialogue avec celles du docteur, nous peignent sous une forme dramatique la lutte des bons et des mau-

vais instincts au fond de l'âme de Faust. On a pu croire un instant que Faust triompherait de la tentation; il flottait entre des velléités contraires; mais l'esprit du mal a fini par l'emporter; la séduction va s'accomplir. Tous les bons sentiments ne s'éteignent pas pour cela chez le docteur, ils sont seulement suspendus et comme voilés par la passion. Une telle disposition d'esprit nous fait voir que Faust est encore éloigné du salut. La violence de ses désirs l'empêche de se modérer, de se fixer une limite infranchissable, de prendre enfin possession de lui-même. Il ne sait pas encore que la liberté consiste dans la modération; ces entraînements irréfléchis par lesquels il croit se prouver qu'il est libre prouvent au contraire sa servitude.

Il ne reverra plus maintenant Marguerite que pour achever l'œuvre de la séduction. Cette nouvelle scène d'amour qui se termine par une promesse d'entrevue nocturne, où la vertu de la jeune fille doit succomber, commence par un dialogue plein de grâce, dont le fond est très-sérieux et qui a beaucoup exercé l'imagination des critiques allemands. Marguerite craint que celui qu'elle aime ne soit point assez pieux; elle éprouve une horreur instinctive pour Méphistophélès qu'elle soupçonne de ne donner à Faust que de mauvais conseils; à défaut de la pratique régulière des devoirs de piété, elle voudrait tout au moins trouver chez son amant des sentiments religieux conformes aux siens. C'est dans cet esprit d'affectueuse charité qu'elle interroge Faust; celui-ci lui répond, et l'on croit généralement que ces réponses traduisent la pen-

sée même de Gœthe. — Crois-tu en Dieu? demande la jeune fille. — Qui ose le nommer? répond le docteur. Qui ose dire : je crois en lui? Qui peut sentir et se permettre de dire : je ne crois pas en lui? — Gœthe n'aimait pas, en effet, qu'on abusât de ce grand nom de la Divinité et qu'on l'invoquât à tout propos. Surtout, il ne pouvait souffrir qu'on se représentât l'auteur de toutes choses sous une forme vulgaire, qu'on le rapetissât aux proportions d'un être semblable à nous. Il appelait Dieu ce qui se révèle dans les plus belles manifestations de la nature, dans les plus nobles actions des hommes, ce principe supérieur qui crée en nous la moralité, qui est le lien commun de tous les êtres, que nous font connaître les nombreux phénomènes du monde moral et du monde physique et qui les produit en se cachant derrière eux. On a vu ailleurs, à propos de la philosophie de Gœthe, par quelle contradiction cette notion panthéistique de la Divinité se concilie chez lui avec l'idée d'un Dieu personnel. Comme l'expliquent ingénieusement Kuno Fisher et Moriz Carrière, ses tendances naturalistes l'entraînent à dissoudre Dieu dans l'incessante mobilité et dans la variété infinie des phénomènes, tandis que sa croyance énergique à la vie individuelle des êtres pensants le porte à recomposer par le sentiment la personnalité qu'il vient de détruire par la métaphysique.

## V

L'histoire de Marguerite ne serait au fond qu'une peinture vulgaire, la mise en drame d'un accident malheureusement trop commun, si le poëte ne relevait cette situation par le charme tout-puissant du langage et par la force du pathétique. Qu'une jeune fille de condition modeste se laisse séduire par un homme plus cultivé qu'elle, supérieur à elle par l'éducation, par la fortune, par le mérite, cela se voit trop souvent pour qu'une si triste aventure excite un intérêt très-vif. Tout dépendra, non des événements qui n'ont guère de prix en pareil cas, mais du caractère des personnages. L'art du poëte sera de les rendre si intéressants que la situation elle-même soit rajeunie par la nature particulière de leurs sentiments. Est-il besoin de dire que Gœthe a réussi dans cette difficile entreprise? Il obtient même ce résultat merveilleux de ne rien dissimuler de la faute que commet la jeune fille séduite et de lui conserver néanmoins quelque chose de sa pureté primitive, de lui laisser la grâce de l'innocence après que l'innocence est perdue. Marguerite se donne sans réflexion à celui qu'elle aime, comme un être inconscient qui n'a pas eu la liberté de choisir, qui se laisse entraîner au mal sans le vouloir, sans même le savoir. Avant d'avoir mesuré le péril, elle a déjà cédé au dangereux attrait des premières paroles d'amour qu'elle ait entendues. « Tout ce qui m'a séduit, dit-

elle, était si bon et si aimable. » Quand elle écoutait le noble langage de Faust, quand elle s'enivrait de cette éloquence si nouvelle pour elle, qui parlait en même temps à son cœur par la tendresse et à son esprit par l'élévation des pensées, pouvait-elle entrevoir l'abîme qui s'ouvrait sous ses pas? Était-ce donc au mal que devait la conduire l'admiration naïve qu'elle éprouvait pour cette chaleur de sentiments, pour ces dons si rares de l'intelligence qui distinguaient son ami des autres hommes.

Mais ce qui, surtout, nous attache à Marguerite et nous inspire pour elle plus de sympathie, plus de pitié que de rigueur, c'est la dureté de son sort. Si elle a été coupable, de quelles douleurs ne paye-t-elle point les joies rapides de l'amour? Son bonheur a été si court, son expiation est si cruelle que nous sommes plus tentés de la plaindre que de la condamner. Depuis le jour où elle a cédé à l'amour de Faust, l'histoire de sa vie n'est plus que l'histoire de ses souffrances. Son long supplice commence à la fontaine, lorsqu'une de ses amies lui raconte le déshonneur d'une jeune fille séduite. Tous les détails qu'elle entend et qui, autrefois, n'eussent eu pour elle qu'une signification générale, semblent s'appliquer maintenant à sa situation personnelle. Peut-être, elle aussi, sera-t-elle abandonnée, comme la petite Barbe, par celui qu'elle a aimé; si elle se marie, peut-être les garçons lui arracheront-ils sa couronne, peut-être ses compagnes sèmeront-elles devant sa porte de la paille hachée? Avec quel sentiment de profonde douleur ne s'agenouille-t-elle pas,

sur les remparts, devant l'image de la *Mater dolorosa*?

Après les remords de la conscience, viennent les malheurs réels, malheurs causés par la faute de Marguerite et qu'elle n'eût point connus, si elle était restée pure. Son frère meurt, pour avoir voulu laver dans le sang la honte de sa famille, la maudit en mourant et ne lui laisse même pas la consolation de pleurer sa mort. « Va, va, lui dit-il, pas de larmes! Quand tu as forfait à l'honneur, tu m'as porté au cœur le coup le plus rude. » La prière elle-même, cette dernière ressource des malheureux, ne peut faire rentrer dans son âme le calme qui la fuit. Sous les voûtes de la cathédrale où elle cherche le pardon, en s'humiliant devant Dieu, le souvenir de sa faute la poursuit, elle revoit le seuil de sa porte rougi du sang de son frère et sa mère agonisante sur un lit de douleur. La musique sacrée, les chants religieux la déchirent jusqu'au fond de l'âme. On dirait que les murailles l'écrasent sous le poids de son crime et que des voix mystérieuses l'accusent de parricide.

Pendant que la souffrance réhabilite et purifie Marguerite, Faust est retombé sous le joug de Méphistophélès ou plutôt de ses propres passions, de ses appétits effrénés, de sa curiosité insatiable. Toutes les victoires que remporte sur lui l'esprit du mal ne sont que le symbole du triomphe de ses mauvais instincts sur les bons. S'il eût épousé Marguerite, il eût peut-être trouvé dans ses bras le bonheur qu'il cherche et vaincu le démon attaché à sa personne. Mais au lieu de se contenter des joies paisibles qui s'offrent à lui, il

se laisse séduire par les propositions de Méphistophélès. Son infernal compagnon l'invite à une partie de plaisir, qui sera à la fois une débauche des sens et une débauche d'imagination. Ils iront ensemble dans les montagnes du Harz, au sommet du Brocken, assister à la nuit de Walpurgis, au sabbat des sorcières. Gœthe décrit les lieux d'après nature, avec le sentiment pittoresque et poétique de la réalité ; il les a visités lui-même dans l'automne de 1777, lorsqu'il allait, sous le costume d'un peintre voyageur, se rendre compte, sans se faire connaître, de la maladie morale du jeune Plessing et essayer de l'en guérir. Faust et son compagnon s'avancent, à travers la tempête, et luttent contre le vent qui tourbillonne, comme Gœthe avait chevauché autrefois, sous les rafales de neige, assailli et presque renversé par la violence d'un ouragan.

Cette montagne sauvage que le poëte décrit d'après ses souvenirs, il la peuple pour la nuit du sabbat d'apparitions étranges et de personnages fantastiques. Il associe, dans la création de ce monde infernal, les vieilles légendes germaniques aux croyances chrétiennes. Chez les Germains, il y avait des femmes d'un caractère religieux qui entretenaient avec les divinités un commerce secret. La religion chrétienne en chassant les anciens dieux du cœur des populations converties les a relégués en enfer et transformés en démons, en même temps qu'elle accusait de sorcellerie les personnes vouées à leur culte. Sur le sommet du Brocken, ces êtres méprisés, ces sorcières que les hommes redoutent et repoussent, accourent en troupes folles, con-

duits par la vieille Baubo, montée sur une truie. Des créatures immondes, des salamandres aux longues jambes, aux ventres épais, des souris multicolores, des limaces, des mouches luisantes se traînent ou voltigent à leur suite. La bizarre variété des formes qui s'accumulent et le dévergondage des scènes qui se succèdent ressemblent à une parodie du culte chrétien. On dirait la contre-partie diabolique de l'office religieux auquel Marguerite assistait précédemment dans la cathédrale. Après avoir entendu les accents graves de l'Église, on entend ici le langage désordonné des esprits infernaux, dont l'imagination pervertie et en délire s'agite dans une ivresse malsaine.

Au milieu de l'assemblée des sorcières et des démons, Gœthe introduit avec une intention malicieuse quelques personnages contemporains. Lilith, la première femme d'Adam, dont les beaux cheveux enlacent les jeunes gens dans un lien fatal qui les conduit à leur perte, fait penser, dit-on, à la séduction qu'exerçaient sur la jeunesse de Berlin quelques dames juives, coquettes et lettrées. La principale victime du poëte nous est déjà connue ; quoique Nicolaï fût un homme de mérite qu'avait honoré son amitié pour Lessing et sa générosité à l'égard des écrivains, quoiqu'il eût contribué par de louables efforts à répandre autour de lui le goût des lettres et de la culture intellectuelle, son esprit positif, complétement étranger au charme de la poésie et peu sensible aux dons brillants de l'imagination, ne pouvait comprendre l'heureuse audace des révolutionnaires qui, vers 1770, dans la période de *Sturm*

*und drang*, rajeunirent la littérature allemande. Il les combattit sans mesure par les arguments les plus prosaïques, et devint à son tour l'objet de leurs sarcasmes. Sa plate parodie de *Werther* lui valut de la part de Gœthe une réponse si brutale qu'il nous serait impossible de la traduire dans un langage décent. Le poëte, non content de cette vengeance, s'acharne de nouveau, dans *la Nuit de Walpurgis*, contre son malheureux adversaire. Il le représente ici comme un véritable Philistin, comme un homme de la raison la plus étroite et la plus vulgaire, qui ne comprend que ce qu'il voit, auquel échappent le monde invisible de l'imagination et le domaine enchanté des fictions poétiques. Mais l'imagination, condamnée par lui, se venge de ses dédains. Il a beau proscrire les rêveries et les chimères ; les esprits poétiques continuent à rêver et à peupler leurs rêves d'apparitions imaginaires ; pour donner un corps à des visions, la fantaisie ne cesse de créer des fantômes, des sylphes, des ondines, tout un peuple léger et aérien dont elle oppose la nature idéale aux brutalités de la vie réelle. Afin de punir Nicolaï de la vulgarité de ses idées, Gœthe le représente, assailli lui-même par des apparitions et luttant contre des fantômes qui assiégent son cerveau. Étonné de cet état nouveau pour lui, l'infortuné Philistin se considère et se traite comme un malade, attribue ses visions à un afflux du sang vers la tête, se fait appliquer des sangsues et guérit. Nous le voyons assis dans une mare, où il attend les sangsues qui doivent le délivrer des esprits et lui ôter du même coup tout son esprit.

Cette plaisanterie peu spirituelle est faite pour des Allemands et ne peut guère amuser qu'eux.

Quoique attiré et retenu sur le Brocken par son insatiable curiosité, Faust se lasse rapidement du plaisir qu'on lui procure. Rien de ce qu'il voit ne le séduit. Il n'y a pas là une seule image qui parle à son cœur ou qui enchante son imagination. Son compagnon ne lui montre que des scènes grossières et ne lui promet que des jouissances matérielles. S'il pouvait oublier dans quel lieu, dans quelle triste compagnie il se trouve, quelques incidents le lui rappelleraient. Pendant qu'il danse avec une jeune et aimable sorcière, il voit tout à coup une souris rouge sortir de la bouche de sa danseuse, comme pour l'avertir des tendances bestiales et de la dégradation des êtres qui l'entourent. Bientôt, d'ailleurs, des sentiments plus élevés se réveillent en lui, il détourne sa pensée des scènes diaboliques qu'il a sous les yeux pour la reporter vers de plus nobles objets. Marguerite alors lui apparaît, non plus comme autrefois souriante et heureuse, mais pâle, désolée, les pieds enchaînés, un filet de sang autour du cou.

Pour le distraire de cette douloureuse vision qui révèle, sous une forme sensible, ses angoisses secrètes, Méphistophélès fait jouer devant lui un intermède composé par un dilettante et encadré dans la fiction romanesque du *Songe d'une nuit d'été*. Ce morceau, qui est un véritable hors-d'œuvre, date de l'année 1798, où Gœthe fit la guerre au *dilettantisme* ; après l'avoir destiné d'abord à l'*Almanach des Muses*, où un tel travail eût

mieux à sa place, le poëte l'inséra dans *Faust*, sans aucun souci de l'unité de son poëme. Les noms d'Obéron, de Titania, de Puck, d'Ariel, font penser à Shakspeare ; mais de la pièce anglaise, Gœthe n'a pris que le cadre ; tout ce qu'il y introduit appartient à l'Allemagne et à l'histoire littéraire de son temps. Là défilent sous nos yeux quelques personnages célèbres dont il persifle les défauts : les deux Stolberg, ces anciens compagnons de sa jeunesse, autrefois grands admirateurs de la nature et partisans de Rousseau, maintenant catholiques si fervents qu'ils reprochent à Schiller de trop aimer les dieux de la Grèce et considèrent toutes les nobles créations de l'art antique comme des œuvres du démon ; Kampe, le puriste, qui voulait purger la langue allemande de tous les termes d'origine étrangère ; Fichte, l'idéaliste, auquel on reprochait d'enseigner que c'est le *moi* qui créa le monde. D'après son propre témoignage, ce philosophe n'avait jamais voulu parler du *moi humain ;* le *moi* qui crée le monde est à ses yeux le *moi* divin ; mais en lui attribuant cette doctrine, Gœthe se faisait l'écho de l'opinion générale. Après avoir lu les scènes fantastiques de *la Nuit de Walpurgis*, Fichte se contentait de répondre ironiquement : « Si je suis tout cela, je suis fou. » Lavater, autrefois tant admiré de Gœthe, mais auquel celui-ci ne pouvait pardonner ni son ardeur de prosélytisme, ni des habitudes trop peu scrupuleuses dans le choix de ses moyens de propagande, figure aussi sur le Blocksberg.

Méphistophélès, malgré les distractions qu'il offre à

Faust, ne parvient point à détacher la pensée de son compagnon de l'image de Marguerite. Depuis que Faust a vu flotter devant lui l'ombre décolorée de la jeune fille, il aspire à la revoir, à la consoler, à la serrer de nouveau sur son cœur. Il ne sait pas encore combien de malheurs accablent sa bien-aimée; quand il l'apprend enfin, quand Méphistophélès lui avoue qu'elle est enfermée dans un cachot d'où elle ne sortira que pour mourir, il éclate en transports de rage et de douleur. La souffrance qu'il éprouve alors ouvre son âme à des sentiments nouveaux pour lui, à une immense pitié pour les malheurs des hommes. Désséché jusque-là par l'habitude de se replier sur lui-même, de ne vivre que pour soi, il comprend pour la première fois la vanité de l'égoïsme et la loi charitable de la solidarité humaine. Il y a des êtres qui souffrent comme Marguerite, il y en a eu dans tous les temps, et Dieu le permet et les hommes ne l'empêchent point. « Horreur, s'écrie-t-il, horreur incompréhensible à toute âme humaine que plus d'une créature soit tombée dans cet abîme de misère; que dans les convulsions de son agonie, la première n'ait pas expié la faute de toutes les autres, aux yeux de l'éternelle miséricorde! » Ce cri du cœur est pour Faust lui-même la révélation d'une sensibilité qu'il ne se connaissait point, d'une profondeur d'émotion à laquelle il n'était point habitué.

La dernière scène du premier Faust est dans toutes les mémoires. Il y a là plus de puissance dramatique que n'en révèle tout le théâtre de Gœthe. Peut-être même Gœthe n'a-t-il été vraiment poëte dramatique que dans

cette circonstance, mais il l'a été de premier ordre. Nulle part Shakspeare ne pousse plus loin le pathétique. L'égarement d'Ophélie nous touche moins que l'impuissance de Marguerite à retrouver le sens de la réalité, à sortir de la contemplation douloureuse du passé ou des sombres pressentiments de l'avenir. L'heure présente n'existe plus pour elle; elle ne peut songer qu'au mal qu'elle a commis, aux malheurs qu'a entraînés sa faute ou au châtiment qui la guette, si elle sort de sa prison. Ce sont pour les spectateurs de cruels moments d'angoisses que ceux où ils se demandent si Marguerite acceptera le moyen de délivrance qui lui est offert, si elle consentira à se soustraire à la mort et où ils s'aperçoivent avec terreur qu'elle ne comprend même pas la proposition de Faust, qu'elle ne se doute pas un instant que sa liberté dépend de son choix. Avec un art infini, le poëte fait succéder à ces terribles émotions des sentiments plus doux. Il ne nous refuse la vie de son héroïne que pour nous annoncer son salut éternel. Elle mourra, l'infortunée, que Faust voulait sauver de la mort sur cette terre, que nous voudrions sauver avec lui; mais elle mourra pour renaître dans le sein de Dieu, pour obtenir enfin, après tant de souffrances, après une si douloureuse expiation, le pardon de ses fautes. L'infinie miséricorde a eu pitié de tant de jeunesse et de malheurs, la sainte armée des anges l'arrache au démon qui l'attendait et l'emporte au milieu des splendeurs de l'empyrée où nous la retrouverons intercédant pour Faust et obtenant son salut de la bonté divine. La première partie de *Faust* se ter-

mine ainsi, comme c'était l'usage chez les Grecs, comme le demandait Aristote, par une purgation des passions, par une détente de sentiments qui renvoient les spectateurs attendris et soulagés.

## CHAPITRE X

### LE SECOND FAUST

Caractère abstrait de l'œuvre. — Symptômes de vieillesse. — Prédominance de la philosophie et de la science sur la poésie. — Abus du symbolisme. — L'épisode d'*Hélène*. — Alliance du génie classique et du génie romantique. — Souvenir de lord Byron. — Les deux parties de *Faust* considérées comme le résumé poétique des événements, des impressions et des travaux de la vie de Gœthe.

### I

Il serait aussi peu équitable de parler légèrement du second *Faust* que d'en parler avec enthousiasme. Il ne sied à personne de traiter sans égards un homme de génie, lors même que ce génie décline et subit l'outrage du temps ; mais nul n'est fondé non plus à nous donner le change sur les œuvres d'un vieillard, à vouloir comparer le froid déclin de sa vie aux années brillantes de sa jeunesse ou à la plénitude de sa maturité. On ne doit pas oublier, en lisant le second *Faust*, que c'est l'œuvre de Gœthe, mais de Gœthe presque octogénaire. Les défauts du poëme tiennent tous à la vieillesse de l'auteur ; on y sent l'effort plus que l'inspiration ; la

science et l'abstraction y tiennent la place de la poésie. auf une partie de l'épisode d'*Hélène*, fort antérieure au reste de l'ouvrage, rien n'y paraît spontané, et n'y coule de source. Tandis que Gœthe d'ordinaire attendait pour écrire qu'il y fût sollicité par l'émotion intérieure, par le besoin d'exprimer des idées ou d'épancher des sentiments, il s'impose pour la première fois l'obligation de remplir une tâche, en terminant un travail commencé depuis longtemps, en donnant enfin une conclusion aux aventures de Faust. L'histoire même de la composition de son œuvre indique que la volonté y a plus de part que le libre essor du génie. Le poëte vieilli se bat les flancs pour ajuster les différentes parties du poëme, s'occupe tantôt de la fin, tantôt du commencement, tâtonne, hésite, procède par fragments entre lesquels il laisse de nombreuses lacunes, s'y reprend à plusieurs reprises pour terminer certaines scènes et ne parvient à conclure, après beaucoup de détours et d'intermittences, que par un effort énergique, en se fixant à lui-même une date qu'il s'interdit de dépasser.

C'est en 1825 seulement que Gœthe, après une interruption de dix-sept ans, se décida à donner une suite au premier *Faust*. Peut-être y fut-il amené par la crainte qu'un profane ne s'avisât de continuer son œuvre et ne la déshonorât en y touchant. L'année même où il reprit son travail, un étudiant venait de lui écrire pour lui demander son plan et lui annoncer l'intention d'achever le poëme commencé. « Je n'aurais pas été plus surpris, dit Eckermann à cette occasion, si j'avais ren-

contré un jeune homme qui se disposât à continuer les conquêtes de Napoléon ou à terminer la cathédrale de Cologne.» Gœthe prit alors sans doute le sage parti d'épargner une tâche si difficile à ceux qui l'entreprendraient, en s'en chargeant lui-même. Le troisième acte, le seul auquel il eût travaillé auparavant, est celui qu'il aborda le premier. Arrivé ainsi tout de suite au cœur de son sujet, il partit de là comme d'un point central pour se porter tantôt en avant, tantôt en arrière. On le voit successivement esquisser *la Nuit* classique *de Walpurgis*, écrire le dénoûment, puis retourner sur ses pas pour composer le premier et le second acte. Une grande lacune existait entre l'épisode d'*Hélène* et le cinquième acte ; le poëte la combla, après toutes les autres, en même temps qu'il complétait le dernier acte par les scènes de Philémon et de Baucis. Tout fut terminé, sauf quelques retouches de détail, pour le jour où Gœthe atteignait quatre-vingt-deux ans révolus. Il s'était lui-même fixé cette date et se tint parole.

Il racontait à Eckermann avec quelle difficulté, par quelle continuité d'efforts il obtenait ce résultat. « Il y a dix ou douze ans, lui disait-il en 1828, dans ce temps heureux qui a suivi la guerre de la Délivrance, lorsque les poésies du *Divan* me tenaient sous leur puissance, j'étais assez fécond pour écrire souvent deux ou trois pièces en un jour, et cela dans les champs, ou en voiture, ou à l'hôtel ; cela m'était indifférent. Mais maintenant, pour faire la seconde partie de mon *Faust*, je ne peux plus travailler qu'aux premières heures du jour, lorsque je me sens rafraîchi et fortifié par le sommeil, et

que les niaiseries de la vie quotidienne ne m'ont pas encore dérouté. Et cependant qu'est-ce que je parviens à faire? Tout au plus une page de manuscrit, dans le jour le plus favorisé, mais ordinairement ce que j'écris pourrait s'écrire dans la paume de la main, et bien souvent, quand je suis dans une veine de stérilité, j'en écris encore moins. » Quelquefois même Gœthe a besoin de quelques artifices pour s'exciter au travail et réchauffer son ardeur. Il fait coudre, par exemple, tout le manuscrit de la seconde partie, pour que ses yeux puissent voir l'ensemble de l'œuvre, et il remplit de papier blanc la place du quatrième acte, afin que la vue de cette lacune l'encourage à la combler. « Ces moyens extérieurs font plus qu'on ne croit, dit-il; on doit venir au secours de l'esprit de toutes les manières. » Quel signe de déclin dans cette puissante intelligence! Ce n'est plus comme autrefois le feu du génie qui l'enflamme; il a besoin de venir au secours de son imagination engourdie.

L'âge qui glace plus d'une fois l'inspiration de l'écrivain se trahit encore par d'autres symptômes et notamment par l'abus de symbolisme. Nous avons déjà observé que, depuis le commencement du dix-neuvième siècle, Gœthe incline vers l'abstraction, que cette belle intelligence, si limpide et si habituée autrefois à ne sortir de la réalité que pour l'idéaliser, cède plus qu'auparavant à la manie qu'ont ses compatriotes de chercher le sens profond de chaque chose et de deviner un mystère sous les faits les plus simples. Le philosophe et le savant prennent ainsi peu à peu le pas sur le poëte;

les scènes que celui-ci eût peintes avec clarté, ceux-là les obscurcissent pour les mieux approfondir. Il reste encore dans le second *Faust* de beaux détails, des peintures poétiques, mais l'obscurité perpétuelle qui plane sur l'ensemble en rend la lecture difficile par l'obligation qu'elle nous impose de chercher sans cesse le mot de l'énigme. On ne lit pas couramment cette partie du poëme ; on la déchiffre avec efforts. C'est un grand défaut pour une œuvre poétique que d'avoir besoin d'un commentaire. Ce n'en est pas un moins grand pour une œuvre d'art ; le peintre Kaulbach n'a pas mieux réussi que l'auteur du second *Faust*, lorsqu'il a décoré les murailles du musée de Berlin de fresques inintelligibles. De telles tentatives ne se font guère du reste ou tout au moins ne trouvent grâce qu'en Allemagne.

Bien loin de se reprocher l'obscurité de son œuvre, Gœthe s'en applaudit presque comme d'un mérite. Il ne lui déplaît pas d'exercer la patience et la sagacité des lecteurs, en leur proposant de temps en temps quelques énigmes à deviner. Il ne s'adresse pas à la foule qu'il méprise ; il écrit pour une élite d'esprit cultivés qu'il invite à faire preuve, au besoin, d'intelligence et de savoir. « J'ai toujours pensé qu'il était bon de savoir quelque chose, » disait-il à Eckermann lorsqu'il voyait son malheureux confident se creuser l'esprit, faire appel à toute son érudition, consulter même des ouvrages spéciaux pour essayer de le comprendre.

## II

Du premier au second *Faust* le sujet change. Il s'agissait dans la première partie d'une destinée particulière, du sort d'un personnage choisi entre tous et appelé le docteur Faust. Ici Gœthe a conçu le dessein de représenter non plus un homme, mais l'humanité tout entière. Il le disait confidentiellement à Eckermann et publiquement dans une livraison de *l'Art et de l'antiquité*, où il annonçait que son héros devait maintenant « sortir d'une misérable sphère pour se transporter dans de plus hautes régions. » C'est le monde entier qui deviendra maintenant le théâtre des actions de Faust. Le docteur ne sera plus seulement aux prises avec ses propres désirs et ses propres passions, avec les spéculations maladives de son intelligence ; il aura à lutter contre les mille difficultés de la vie, il subira et traversera les épreuves auxquelles l'humanité entière est sujette.

Dès le début du second *Faust*, cette situation nouvelle se détermine. L'amant de Marguerite, épuisé par de récentes et douloureuses émotions, repose sur le sein de la terre, dont le contact bienfaisant répare ses forces ; des esprits aériens bercent son sommeil et répandent dans ses membres, avec l'oubli du passé, une vigueur et une jeunesse inaccoutumées. Gœthe traduit ainsi, sous une forme poétique, le sentiment de bien-être et de calme réparateur qu'éveillent en lui les scènes de la nature. Il y a peu de fatigues ou de tristesses

morales qui résistent chez lui à l'influence d'une course au grand air ou d'un séjour au fond des bois. On sait avec quelle précision scientifique et quelle puissance d'imagination il décrit les phénomènes physiques. Il y a dans la première scène du second *Faust* une description d'un lever de soleil qui répond à des souvenirs personnels du poëte, et rappelle toutes les magnificences des paysages alpestres, si souvent observés par lui. Rafraîchi et fortifié par le repos qu'il vient de goûter sur le sein de la nature, Faust se réveille plein de confiance et d'ardeur. De grandes pensées le saisissent, il aspire aux plus hautes destinées; dans le premier élan de son audace, il va même jusqu'à attacher ses regards sur le soleil, comme si aucune des splendeurs du monde, si éclatantes qu'elles soient, ne devait échapper à son empire; mais ses yeux ne peuvent soutenir l'éclat des rayons étincelants, ses paupières endolories s'abaissent et son regard plus modeste se porte sur une cascade, où se peignent les couleurs variées de l'arc-en-ciel. Image poétique de l'infirmité de l'homme et de la nécessité pour lui d'accepter l'imperfection à laquelle la nature l'a condamné! La vie n'est point éclairée, comme le croyait Faust, de la pure lumière du soleil; elle se compose au contraire d'un mélange de clarté et de ténèbres, de science et d'ignorance, de bien et de mal, de jouissances et de privations auxquels chacun de nous doit se résigner. C'est dans la vie ainsi comprise, dans la vie réelle et non dans la vie imaginaire, que Faust va désormais s'aventurer.

La scène suivante le transporte à la cour de l'empe-

reur, où la légende l'envoyait déjà. Au moment où il y arrive, l'empire est en proie au désordre. Nulle discipline, nulle moralité, nul respect de la loi. Chacun ne songe qu'à son propre intérêt; le bourgeois s'enferme derrière ses murailles, le chevalier se retranche dans son nid de rochers, le trésor est à sec et d'avance les revenus de chaque année sont engagés aux juifs. L'empereur ne s'occupe de guérir aucune des misères de son peuple; insouciant et incapable, il ne songe qu'à ses plaisirs et, pourvu qu'il s'amuse, tout est bien. En composant cette scène, Gœthe pensait-il à Louis XV et à la cour de France, comme le croient quelques critiques? Aucun indice ne le fait supposer. Pourquoi, sous la restauration, en 1825, eût-il songé à des souvenirs si éloignés, si peu en rapport avec les événements contemporains? Il y a eu dans l'empire germanique assez de périodes troublées et d'empereurs incapables pour qu'il paraisse inutile de chercher hors d'Allemagne les modèles de Gœthe.

A la peinture d'une société en décadence, le poëte oppose, dans une représentation de carnaval, le spectacle allégorique d'une société régulière et florissante, quoique mêlée, comme toutes les choses humaines, d'imperfections inévitables. Les forces que la nature offre d'elle-même à l'homme, et celles que l'homme acquiert par la civilisation, s'y disposent, tout d'abord, en groupes harmonieux. Des jardiniers et des jardinières y forment des tableaux vivants et naturels, à côté de coquettes habiles; de rudes travailleurs y coudoient des oisifs élégants. La mythologie elle-même joue son rôle

dans cette fête agréable ; les Parques et les Grâces y figurent ; un éléphant conduit par la Prudence, monté par la Victoire, escorté de la Crainte et de l'Espérance enchaînées à ses côtés, y représente un État bien réglé. Gœthe, qui avait abandonné la direction du théâtre pour ne pas voir monter un chien sur la scène, y avait introduit sans scrupules un éléphant. « Ce ne serait pas le premier éléphant que l'on y verrait, disait-il à Eckermann ; il y en a un à Paris qui joue un rôle entier dans la pièce, il appartient à un parti populaire, on le voit enlever à un roi sa couronne et la porter sur une autre tête, ce qui doit produire vraiment un effet grandiose. A la fin de la pièce, l'éléphant est rappelé, il paraît seul, fait sa révérence et se retire. » Nouvel exemple de l'intérêt que prend Gœthe à tout ce qui se passe en France, et de ses dispositions indulgentes à notre égard. Un juge moins prévenu en notre faveur eût trouvé plus ridicule qu'intéressante l'exhibition d'un éléphant sur la scène.

Faust paraît, à son tour, sous le costume de Plutus et devient ici le symbole de la richesse qui se développe naturellement dans un État bien ordonné. Le jeune garçon qui conduit son char et qui ne porte encore aucun nom s'appellera plus tard Euphorion ; déjà, si l'on en croit une confidence du poëte, il représente la poésie ou l'art qui purifie et relève, dans une société civilisée, la richesse matérielle.

Cette scène si heureusement commencée se termine par une catastrophe. L'empereur, qui avait revêtu le costume du grand Pan pour s'associer à la fête, s'ap-

proche imprudemment de la source de feu, sa barbe s'enflamme, sa couronne elle-même s'embrase, et l'incendie se répand de toutes parts. Ainsi commencent les révolutions dans les empires mal gouvernés, dont la prospérité ne repose sur aucune base solide. Le plus léger dissentiment entre le souverain et le peuple dégénère en lutte violente, les esprits s'échauffent et, une fois que la révolte commence, nul effort humain ne peut la modérer. Nous reconnaîtrions plus facilement ici un souvenir de la révolution française, que nous n'avons reconnu au commencement de la scène une allusion au règne de Louis XV.

Ce n'est pas aux personnages politiques que Gœthe s'intéresse le plus, il n'a jamais eu la politique qu'en médiocre souci. Son favori dans cette mascarade n'appartient ni à la race des gouvernants ni à celle des gouvernés; il préfère à toute la science du gouvernement un peu d'art et de poésie. Euphorion seul a plus de prix à ses yeux que les princes et les peuples. Il connaît les défauts de ceux-ci et désespère de les en corriger. Plutus a beau produire de l'or et répandre la richesse; l'accroissement de la fortune publique, loin de satisfaire la foule, crée des appétits nouveaux; on se rue sur des trésors imaginaires et toutes les basses convoitises se déchaînent. Le papier monnaie ne réussit pas mieux; si le crédit se développe, l'agiotage naît en même temps, une spéculation effrénée ruine le public crédule; on commence par les promesses de Law et l'on finit par les assignats. L'art n'exerce au contraire qu'une influence bienfaisante, la poésie n'apporte

que de pures et durables jouissances. « Où tu résides, dit à Plutus le jeune garçon qui conduit son char, est l'abondance. Où je suis, chacun se sent en possession des plus magnifiques avantages. »

Désormais l'activité de Faust se portera vers l'art; il ramène la politique à la science du beau; c'est en développant chez les hommes le sentiment esthétique, l'intelligence et l'amour des belles choses, qu'on les rendra meilleurs. L'éducation que leur donneront les artistes et les poëtes purifiera leurs âmes et les rendra capables d'actions plus nobles.

Mais comment Faust s'élèvera-t-il à la connaissance du grand art? à quelle source puisera-t-il le sentiment du beau? Chez Hélène, où l'envoyait la légende, auprès de l'image parfaite de la beauté antique, qu'évoquait déjà la pièce de Marlowe. Avant d'entrer dans le sanctuaire de l'antiquité, il faut qu'il subisse une initiation préalable, qu'il pénètre, par delà les espaces, au fond de la retraite mystérieuse qu'habitent les Mères. Eckermann eut beau interroger Gœthe pour obtenir de lui quelques éclaircissements sur ces obscures divinités, le poëte se contenta de le regarder avec de grands yeux et de lui répéter ce vers : « Les Mères! les Mères!... Quelle étrange parole! » comme pour stimuler encore sa curiosité, sans la satisfaire. Abandonné à lui-même et aussi embarrassé que nous, l'honnête confident hasarde une explication dont il ne peut garantir l'exactitude, mais qui paraît, à quelques égards, vraisemblable. « Elles vivent, pour ainsi dire, en dehors de l'espace, car tout ce qui les entoure n'a pas

de substance ; elles vivent aussi en dehors du temps ; aucun astre ne les éclaire, rien ne peut leur indiquer la succession de la nuit et du jour. Dans ce crépuscule et cette solitude éternels, les Mères sont les êtres créateurs, elles sont ce principe *créateur et conservateur* d'où sort tout ce qui, sur la surface de la terre, a forme et existence. » Peut-être Eckermann attribue-t-il ici un caractère trop matériel à cette création de Gœthe ? Sont-ce bien les êtres vivants qui sortent du sein des Mères? Ne sont-ce pas plutôt les idées ? Leur domaine n'est-il pas le domaine de la pensée pure, non encore réalisée? Ne représentent-elles pas les pensées éternelles, principes et fondements de toutes choses, types divins de nos conceptions et des créations de notre esprit, dont nos plus belles œuvres ne sont qu'une imparfaite copie? Le long voyage de Faust à la recherche des Mères nous apprend à quelle profondeur il faut que nous descendions au dedans de nous-mêmes pour nous rapprocher de l'idéal.

Des lieux inaccessibles où il a pénétré, le docteur ramène à la surface de la terre Pâris, le plus beau des hommes et Hélène, la plus belle des femmes ; mais il succombe alors sous le poids de son émotion ; dès qu'il aperçoit la beauté absolue personnifiée dans Hélène, cette beauté qu'il entrevoyait jadis au milieu de ses rêves, sans jamais pouvoir l'atteindre, hors d'état de se contenir, il se précipite vers elle pour la saisir et l'emporter dans ses bras. Aussitôt une explosion se fait entendre, Faust tombe à terre, et l'enchantement s'évanouit. Ce n'est pas, en effet, par ces procédés vio-

lents que la beauté se conquiert; on ne s'en rend maître qu'à force de travail, de réflexion, de persévérance. Il faut imiter, pour la conquérir, non le ravisseur qui emporte une jeune fille, mais l'amant qui la mérite par la durée et par le dévouement de son amour.

## III

Le second acte nous transporte dans le cabinet d'étude de Faust, où le docteur étendu sur son lit semble dormir. En réalité, il poursuit son rêve; mais, averti par l'expérience qu'il vient de faire, au lieu de saisir brusquement et brutalement l'image du beau, il essaye d'en approcher par la méditation, par le recueillement, en s'isolant du monde extérieur pour n'être pas distrait du cours de ses pensées par le spectacle mobile des choses humaines. Le gothique laboratoire du docteur n'a guère changé, depuis les premières scènes du premier *Faust*. Les couleurs des vitraux se distinguent encore, quoique plus ternies qu'autrefois par la poussière; la plume avec laquelle Faust a signé son pacte reste sur la table; une gouttelette de sang s'est fixée au fond du tuyau. La vieille pelisse pend toujours au mur; en la secouant, Méphistophélès en fait sortir des insectes et des papillons qui se répandent à travers la chambre. Wagner, le *famulus* de Faust, a tout laissé moisir, la science autrefois vivante, aussi bien que les vêtements jadis en bon état. Il travaille toujours, avec assiduité, avec obstination,

il vit penché sur les livres et sur les cornues; mais la vie et la flamme manquent à ses travaux. Tout ce qui n'exige que de l'application, il sait le faire ; mais dès qu'il s'agit d'invention, de création, d'originalité, il échoue.

En voyant la pelisse de Faust, il prend envie à Méphistophélès de s'en revêtir une seconde fois et d'attendre les visites. Le hasard lui envoie l'étudiant dont il s'est moqué jadis, mais qui maintenant, devenu bachelier et formé par l'usage du monde, rend au mystificateur raillerie pour raillerie. Méphistophélès lui vante l'expérience ; il répond que l'expérience se compose d'écume et de fumée. Ce qu'on a su de tout temps d'ailleurs ne vaut pas la peine d'être connu. La vieillesse au sang froid n'a plus la force d'agir; l'action appartient au jeune homme seul. Passé trente ans, un homme ne mérite plus de vivre, le mieux serait de l'assommer. A quoi bon tous ces livres sur lesquels pâlissent les savants? à quoi bon toutes ces connaissances acquises avec tant de peine? Il suffit au jeune homme de sentir son intelligence dans toute sa plénitude et d'user de sa volonté. C'est lui qui fait sortir le monde de son cerveau : l'univers n'existe que conçu par lui. Il n'a nul besoin d'apprendre ni de savoir, puisqu'il crée tout ce qu'il voit par la pensée.

On a souvent répété que Gœthe se moque ici des idéalistes, qui considèrent le monde comme un pur concept de l'esprit. Gœthe protestait doucement contre cette interprétation ; il n'avait pensé, dit-il, en écrivant le dialogue de Méphistophélès et du bachelier, qu'aux

prétentions et à la présomption de la jeunesse allemande. Depuis la guerre de la Délivrance, les têtes étaient tournées ; trop de jeunes gens se croyaient tout permis et se figuraient tout savoir. Malgré cette dénégation, il est difficile de croire que Gœthe, dans ce passage, ne fasse aucune allusion à l'idéalisme. Madame de Kalb écrivait au fils de Fichte que la première ébauche de cette scène datait du temps où son père professait à Iéna. On reconnaît, en outre, dans les maximes du bachelier, quelques-unes des opinions favorites de Fichte. Celui-ci, par exemple, soutenait volontiers qu'après trente ans, l'homme ne peut plus rendre aucun service, que la prolongation de sa vie arrête le développement de l'humanité et que, passé cet âge, il vaudrait mieux le tuer que lui confier l'éducation de la jeunesse. Méphistophélès, qui n'a plus la même vigueur que dans le premier *Faust*, qui vieillit et subit désormais plus de railleries qu'il n'en inflige, demeure un peu étourdi sous l'argumentation impertinente de son adversaire; il ne reprend l'avantage qu'à la fin, lorsqu'il voit le bachelier sortir ; alors il lui décoche comme le trait du Parthe, cette piquante réflexion : « Qui peut imaginer une chose stupide ou sage, que le monde n'ait pas déjà imaginée avant lui ? » Gœthe raille ici sans beaucoup de ménagements les ambitions spéculatives et la grossièreté brutale qu'affectaient, après la guerre de la Délivance, un trop grand nombre de jeunes gens. « En allemand, fait-il dire à son bachelier, c'est mentir que d'être poli. » Pour montrer à Eckermann à quel degré d'outrecuidance la jeunesse ger-

manique en arrivait alors, il lui racontait l'histoire de ce souverain d'Orient, qui chaque jour commandait au soleil de se lever. Enivrés de leurs succès, les jeunes Allemands se croyaient les maîtres du monde et disposaient volontiers de la création tout entière comme d'une possession germanique.

En quittant le bachelier, Méphistophélès s'introduit un peu brusquement dans le laboratoire de Wagner. Celui-ci l'engage à faire silence, à retenir son haleine. Un homme va naître. Dans son orgueil et ses illusions de pédant, le *famulus* s'imagine que la science a le pouvoir de créer la vie, comme si la vie était autre chose que le développement d'un organisme, destiné à vivre et arrivé à son point d'éclosion. En combinant des éléments grossiers, Wagner ne réussira pas comme il se l'imagine, à créer un être; il créera un embryon, Homunculus, un petit homme enfermé dans une fiole lumineuse. Homunculus n'est pas doué d'une existence complète ; il n'a pas atteint le degré de développement qui lui permettrait d'avoir un corps ; il reste à l'état de pur esprit et exprime sous cette forme les aspirations de Faust, l'immense désir qu'éprouve le docteur de se compléter et d'augmenter sa force par la possession définitive de la beauté.

Après tout, la science la plus pédantesque, celle même qui sort de l'épais cerveau de Wagner, ne nous rend-elle pas le service d'éveiller notre curiosité, de nous faire connaître avec précision et de nous expliquer le monde antique? La philologie, par exemple, à coup sûr la plus modeste des sciences, n'enflamme-

t-elle pas notre imagination en nous faisant lire, en nous faisant comprendre les textes grecs? Lorsque Homunculus, qui regarde Faust dormir, nous décrit le songe voluptueux du docteur, les jeunes nymphes qui baignent leurs beaux corps sous des bois épais, dans des eaux limpides, le cygne qui s'avance vers Léda et se presse entre ses genoux; lorsqu'il nous fait ainsi pressentir la naissance d'Hélène et l'apparition de la beauté, ne dirait-on pas que, par une interprétation raisonnée des textes anciens, ce pédant nourri d'une science solide, nous transporte au cœur de la Grèce et nous explique avec vraisemblance un des plus beaux mythes de l'antiquité?

Depuis que Faust a entrevu les merveilles du monde hellénique, il ne peut plus vivre sans danger sous le ciel du Nord, dans un appartement gothique; Homunculus propose à Méphistophélès de l'emporter en Orient sur le manteau magique.

Alors commence la nuit du sabbat classique qui fait pendant à la nuit romantique de Walpurgis. Faust y aborde la Grèce par le côté le plus accessible aux imaginations du Nord, à une époque antérieure aux grands siècles, dans un pays qui ne s'est point encore débarrassé de sa barbarie primitive. Lorsque les arts commencent à fleurir en Attique, la Thessalie ne se civilise que plus lentement et plus tard. C'est dans cette contrée, déjà classique, mais toujours un peu sauvage, que le docteur pénètre d'abord. Athènes, la patrie des grands artistes et des grands poëtes, la mère des œuvres les plus achevées de l'esprit humain, éblouirait

les yeux d'un profane. Un barbare, venu du fond de la Germanie, a besoin d'être initié par degrés aux secrets de l'art antique; il comprendra mieux la puissance du génie grec en commençant à le connaître par un voyage en Thessalie. Là n'a point encore pénétré la pure clarté du grand art, là règnent toujours les mystères obscurs, les pratiques secrètes de la magie. La magicienne Érichto, que Pompée consultait avant la bataille de Pharsale, étend son empire depuis le Pinde jusqu'à l'Olympe, jusqu'à l'Ossa, jusqu'à l'Othrys. Dans l'immense vallée, enfermée comme une mer entre ces hautes montagnes, se pressent aussi les formes imparfaites, inachevées, des êtres primitifs qui précèdent l'avénement régulier des nobles races. On y voit des griffons, des fourmis colossales, des Arimaspes, des Sphinx; les Sirènes, les oiseaux de Stymphale, les hydres de Lerne, chassés des rivages les plus favorisés de la Grèce, se réfugient chez les Thessaliens.

Ces formes étranges, si différentes de celles qu'on rencontre sur le Brocken, surprennent Méphistophélès et lui causent même un peu d'effroi. Quant à Faust, à peine a-t-il touché le sol de la Grèce, qu'il se sent comme transporté dans son domaine; il reconnaît d'instinct la patrie d'Hélène, il demande en s'éveillant où il pourra trouver celle qu'il poursuit et il s'élance à sa recherche. Il comprend et il admire tout de suite ces êtres fantastiques qui déconcertent Méphistophélès, qui nous étonnent nous-mêmes; tout ce qui est grec l'attire et le séduit: « Les figures sont

grandes, dit-il, et grands les souvenirs. » Ce monde incomplet renferme déjà à ses yeux tous les germes de la beauté. Mais tous ces monstres, antérieurs à Hélène, n'ont pu la connaître et ne peuvent conduire Faust auprès d'elle. C'est le centaure Chiron qui se chargera de ce soin, Chiron, l'instituteur des héros et des sages, Chiron qui relie la Grèce encore barbare des premiers temps à la Grèce civilisée d'Homère.

Sur les bords du Pénée, auprès de l'eau qui murmure, à l'ombre des saules et des trembles, Faust retrouve le ravissant spectacle qu'un rêve, décrit par Homunculus, lui avait déjà révélé : de beaux corps de nymphes fendant les flots liquides, une troupe de cygnes nageant au milieu d'elles et leur chef se dirigeant vers l'asile sacré où il va conquérir l'amour de Léda.

Le galop d'un cheval retentissant sur la rive arrache le docteur à cette muette contemplation. C'est le centaure Chiron qui passe et emporte sur son dos le futur amant d'Hélène. Dès que Faust s'enhardissant peu à peu prononce devant son conducteur le nom de la plus belle des femmes : « Je l'ai portée, lui répond Chiron, elle s'est assise à la place où tu es assis maintenant. — Elle était bien jeune, dit Faust ; sept ans à peine ! — Voilà bien les philologues, reprend le centaure. Ils t'ont trompé, comme ils se sont trompés eux-mêmes. La femme mythologique est un être tout à fait à part. Le poëte la présente telle qu'il lui convient de la montrer ; jamais elle n'est majeure, jamais vieille ; elle a toujours une forme appétissante ;

jeune, on l'enlève ; vieille, on la recherche encore ; bref, le temps n'enchaîne jamais le poëte. » En toute occasion Gœthe défend ainsi l'indépendance absolue de l'art, les droits de l'imagination contre ceux qui veulent lui imposer le respect des dates et des faits. « Le poëte n'a rien de commun avec l'historien, répète-t-il à satiété. Nous ne nous occupons point de la vérité historique, nous ne recherchons que la vérité poétique et, quand nous l'avons atteinte, quand nos fictions sont conformes aux règles de l'art, on ne doit rien nous demander de plus. »

Le centaure Chiron conduit Faust auprès de Manto, fille d'Esculape, qui garde au pied de l'Olympe l'entrée du royaume de Proserpine. Gœthe avait d'abord songé à placer dans la bouche du docteur quelques paroles de supplication pour obtenir que la gardienne des Enfers lui permît d'enlever Hélène ; mais il renonça à ce monologue qui eût peut-être été plus poétique que les scènes postérieures. A partir de ce moment, Faust disparaît ; nous ne le retrouverons plus qu'au troisième acte. Le poëte indique sans doute par cette disparition que son héros a besoin de se recueillir encore une fois, de rentrer au plus profond de lui-même pour obtenir enfin la possession de la beauté.

Le deuxième acte se termine par des scènes mythologiques, un peu obscures, qui répondent plutôt au besoin qu'éprouve le poëte d'exprimer certaines idées qu'elles ne rentrent dans le plan général de l'œuvre. Si Gœthe eût eu le moindre souci de l'unité, il ne les eût point écrites. Mais nous avons déjà dit que l'histoire de

Faust n'est entre ses mains que le cadre élastique d'une poésie intime et personnelle. Il n'y a pour lui ni digressions ni hors-d'œuvre dans un sujet où il s'occupe avant tout de se peindre lui-même. Tandis que les scènes précédentes nous peignent ses propres efforts ou, si l'on veut, les efforts de l'humanité tout entière, représentée par Faust, pour acquérir le sens de la beauté, à l'éducation littéraire et esthétique que le poëte s'est donnée, dont il conseille à tous les hommes de s'approprier comme lui les résultats, succède ici l'éducation scientifique.

Une moitié de la vie de Gœthe appartient aux lettres, l'autre moitié aux sciences. L'étude de la nature ne lui a pas été moins chère que l'étude de l'art. Sur le sol de la Grèce bouleversé par tant de tremblements de terre et de convulsions volcaniques, après avoir évoqué la mythologie poétique des vieux âges, il transporte les discussions des géologues de son temps ravivées par l'intérêt qu'il a pris à leurs querelles. Deux partis sont en présence, les Neptuniens, qui font sortir les roches du sein des eaux et les Plutoniens, qui leur attribuent au contraire une origine ignée, qui croient à une série de secousses souterraines et d'éruptions violentes. Gœthe se prononce en faveur des Neptuniens. Le système des Plutoniens ou Vulcanistes dérange l'opinion générale qu'il s'est faite des procédés paisibles de la nature. Il ne croit pas que celle-ci agisse jamais avec violence. Suivant lui tout ce qui est naturel, tout organisme, tout esprit bien fait se développe toujours avec har-

monie, par une progression lente et mesurée. Nul être n'arrive d'un bond et par saccades à la plénitude de la vie. En toutes choses la nature procède harmonieusement, sans secousses et sans caprices. Thalès, qui discute avec Anaxagore cette grave question, exprime la vraie pensée du poëte lorsqu'il dit : « La nature façonne régulièrement chaque forme et même dans le grand il ne se fait rien par violence. »

A cet exposé poétique de la théorie neptunienne se mêlent les aventures de Méphistophélès pour qui la terre de Grèce n'est point aussi hospitalière que les montagnes du Harz. Depuis qu'il a mis le pied sur le sol classique, chacun de ses pas est, pour ainsi dire, marqué par une mystification. Autant Faust aperçoit de formes aimables et ravissantes, autant son infortuné compagnon rencontre de monstres et d'horreurs. Ce sont maintenant les Lamies qui le poursuivent ; séduisantes au premier aspect, ces trompeuses créatures se transforment en manches à balai, en bâtons, en vessies, chaque fois qu'il essaye de les saisir. Sur le sommet du Brocken le diable régnait en maître, chacun lui obéissait. Dans la nuit du sabbat classique, les monstres de la mythologie, plus anciens que lui et le traitant comme un nouveau venu sur la scène du monde, éprouvent une satisfaction malicieuse à lui faire sentir leur supériorité. Ne serait-ce point là, dans la pensée de Gœthe, un symbole de la préférence qu'il accorde comme Boileau, au merveilleux païen sur le merveilleux chrétien, particulièrement sur les créations bizarres et souvent horribles du moyen âg

A la fin du second acte, Homunculus devient le personnage principal; ce petit être, tout esprit, cherche un corps auquel il puisse s'associer, et ses courses vagabondes le conduisent sur le rivage de la mer où il doit trouver, enfin, la vie réelle à laquelle il aspire. Les Néréides et les Dorides, les Tritons, moitié hommes et moitié poissons, les Hippocampes; des chevaux et des lions armés de nageoires, avec des queues de dauphin, symboles des mouvements de la mer et de l'aspect changeant de ses flots; Protée, dieu des métamorphoses, image de l'océan dont les eaux s'élèvent en vapeurs et forment les nuages pour retomber en pluie; le sage Nérée, type du marin prudent, instruit par l'expérience des dangers de la navigation, conduisent Homunculus auprès du char où vogue, traînée par des dauphins, la charmante Galatée, déesse féconde et séduisante, principe de cette vie universelle de la nature d'où découlent toutes choses. « Tout est sorti de l'eau, dit Thalès; c'est l'eau qui maintient tout. Océan, laisse-nous jouir de ton éternelle action! Si tu n'envoyais les nuages, si tu n'épanchais les ruisseaux abondants, si tu ne dirigeais çà et là les rivières, si tu ne faisais couler les torrents à pleins bords, que seraient les montagnes, que seraient les plaines et le monde? C'est toi qui entretiens la vie dans sa plus grande fraîcheur. »

En s'approchant de Galatée, divinité marine, source de la vie, la fiole d'Homunculus se brise; le pur esprit qu'elle renfermait découvre, enfin, ce qu'il cherche depuis si longtemps; la pensée se mêle à l'élément

humide pour former un être doué à la fois d'un esprit et d'un corps. Pendant que Faust poursuivait un idéal, Homunculus en poursuivait un autre. Ainsi l'humanité, dont chacun d'eux représente un des aspects, atteint le but le plus élevé que l'esprit humain puisse atteindre, tantôt par l'art, tantôt par la science. Il y a une beauté scientifique que recèle la nature vivante et qu'exprime Galatée, comme il y a une beauté esthétique dont Hélène est l'image.

## IV

Le troisième acte est la partie la plus poétique et la plus brillante du second *Faust;* Gœthe, qui en avait conçu la pensée de bonne heure, y travailla avant les années de sa vieillesse, lorsque son imagination gardait encore toute sa fraîcheur et son génie tout son feu. La légende parlait déjà des amours de Faust et d'Hélène; dès Francfort, Gœthe avait recueilli ce souvenir et tenté à Weimar, en 1780, d'en tirer un sujet de poésie. Il s'en occupa de nouveau et plus sérieusement en 1800, comme le révèle sa correspondance avec Schiller. « Hélène, lui disait son ami en l'encourageant au travail, sera le symbole de toutes les belles créations comprises dans *Faust*. » La composition de cet épisode fut alors poussée assez loin pour que Schiller en entendit quelques vers de la bouche même de Gœthe. « Je vous ai quitté, écrivait le premier au second, l'imagination encore frappée d[illegible] e

vous avez bien voulu me faire de la seconde partie de votre *Faust*. L'esprit noble et élevé de la tragédie antique respire dans ce monologue et produit un effet d'autant plus grand qu'il soulève les pensées les plus profondes avec le calme de la force. » Il s'agit ici, sans aucun doute, du commencement du troisième acte. Après ce brillant début, Gœthe laissa son travail inachevé pendant vingt-cinq ans. Ce ne fut qu'en 1825 qu'il prit la résolution de le terminer; il s'en occupa durant tout le cours de l'année 1826 et l'acheva définitivement en 1827. Eckermann assistait au départ d'*Hélène* pour l'imprimerie; il en fut aussi ému que s'il avait vu lancer un vaisseau en pleine mer. L'acte entier parut alors à part, comme un fragment anticipé du second *Faust*, et obtint un succès qui encouragea l'auteur à poursuivre. Peut-être, sans le bon accueil que fit le public à ces premiers vers, Gœthe aurait-il hésité à terminer son poëme.

Le jugement qu'avait porté Schiller sur cette œuvre fut celui de tous les esprits éclairés. On y reconnut l'accent grave et simple de l'antiquité. Gœthe se croyait si sûr d'avoir retrouvé le secret du style antique qu'il songea d'abord à tirer de l'épisode d'Hélène une tragédie indépendante du sujet de *Faust*. La crainte de composer un pastiche et le sentiment de la faute qu'il avait commise en écrivant *l'Achilléide* le retinrent à propos. Il craignit de ne nous donner qu'une pâle copie des anciens, s'il ne rajeunissait son sujet en y introduisant des idées modernes.

Au moment où la scène s'ouvre, Hélène rentre à

Sparte, accompagnée d'un cortége de captives troyennes ; Ménélas, resté avec ses compagnons sur le bord de la mer, a ordonné à l'épouse infidèle qu'il vient de reconquérir de le précéder dans la maison de Tyndare pour y accomplir un sacrifice. L'héroïne que Gœthe nous présente ici n'est pas seulement la reine de Sparte, l'objet de la querelle des Troyens et des Grecs, elle appartient au monde mythologique au moins autant qu'au monde réel; son nom, qui renferme déjà l'idée de beauté, ses aventures, leur éclat, sa disparition et son retour font penser à Séléné (la lune). Celle-ci ne se cache-t-elle pas et ne se montre-t-elle pas tour à tour? les vieilles traditions helléniques n'attribuent-elles pas au personnage d'Hélène une double existence? ne l'a-t-on pas vue à la fois sur les rivages de la Troade et sur les bords du Nil? ne dit-on pas que son ombre seule a été enlevée par le fils de Priam, que de sa personne elle demeurait en Égypte pendant la guerre de Troie? Thésée ne l'a-t-il pas emportée tout enfant du bourg d'Aphidne? Achille n'est-il pas sorti des enfers pour s'unir à elle dans un transport amoureux? Gœthe lui conserve soigneusement ce double caractère à la fois réel et fictif que lui donnent en même temps l'histoire et la fable.

Le chœur des captives troyennes rappelle, par les sentiments graves et religieux qu'il exprime, la majesté du chœur antique. Sans renier sa patrie, il se résigne à la destinée que la guerre lui a faite, il cherche dans les malheurs des hommes les leçons que les dieux leur donnent. La destruction de Troie n'est ici [illegible] image

de la destruction du monde hellénique. Comme Troie, l'antiquité grecque finira à son tour; mais de même qu'Hélène et les jeunes troyennes échappent à la ruine de la cité détruite, le sentiment de la beauté survivra à la décadence de la Grèce. Les Grecs anciens auront depuis longtemps disparu de l'histoire des nations, avant que l'immortel génie de leur race cesse d'éclairer l'humanité.

Comment l'art antique échappera-t-il à la ruine de l'antiquité? qui en conservera le dépôt et la tradition? Les scènes qui succèdent à la première apparition d'Hélène et du chœur répondent à cette question. La reine de Sparte qui a pénétré dans la demeure conjugale, pour y préparer le sacrifice ordonné par son mari, revient sur ses pas pleine d'épouvante, suivie par Phorcys, monstre mythologique, type de laideur horrible qu'elle a trouvé assis près du foyer, devant les cendres éteintes. C'est Méphistophélès qui reparaît ici revêtu de cette forme digne de l'enfer. Pendant une grande partie du moyen âge, dans ces siècles grossiers dont Gœthe exagère à dessein la barbarie, n'y a-t-il pas eu une éclipse de la beauté antique? la monstrueuse Phorcys n'a-t-elle pas fait reculer devant ses conceptions étranges la classique Hélène? Lorsque ce fantôme redoutable annonce à la reine que le sacrifice ordonné par le roi est préparé pour elle, qu'elle doit en être à la fois la prêtresse et la victime, cela ne veut-il pas dire que le sentiment du beau, la délicatesse du goût, les traditions du grand art seront menacés de disparaître à la suite des invasions, sous les pieds des barbares?

Ces peuples nouveaux qui se jettent sur le vieux monde, comme sur une proie, n'y détruiront-ils pas jusqu'aux derniers vestiges de la civilisation hellénique?

Il ne reste qu'un moyen de sauver quelque chose du naufrage de l'antiquité. Que la reine de Sparte consente à une alliance avec l'esprit moderne, comme le lui propose Phorcys, elle ne périra point; il y aura du moins une partie d'elle-même qui triomphera de la mort. Sur un mamelon détaché du Taygète, au nord de Sparte, une race étrangère vient de s'établir et d'élever un château gothique; qu'Hélène ait le courage de visiter le chef des étrangers; son salut, le salut des lettres et des arts est à ce prix. Même en décrivant des lieux qu'il n'a point visités et qu'il ne connaît que par les récits des voyageurs ou par l'étude de la géographie, Gœthe recherche la rigoureuse précision des détails. Il a soin de distinguer ici la forteresse des Francs de la cité antique et de placer Mistra sur les hauteurs, Lacédémone dans la plaine.

Hélène, conduite par Phorcys, voit se dresser devant elle un bâtiment gothique, avec des créneaux, des tourelles, des ogives, des arceaux, des balcons délicatement sculptés et tous les riches ornements de l'art du moyen âge. Là, derrière de hautes murailles et des fossés profonds, vit une race généreuse, chevaleresque, habituée aux sentiments nobles et qui professe surtout le respect des femmes. De jeunes chevaliers blonds, aux cheveux bouclés, aux joues colorées, se rangent autour de la reine en lui adressant
mages. Faust, leur chef, se prosterne à s

lui demande d'autre faveur que le droit de la servir, de la choisir pour suzeraine et de prêter entre ses mains serment de fidélité, comme pour rappeler par ce symbole avec quel respect les peuples modernes reçoivent l'héritage de l'antiquité. Afin de mieux leur assurer encore le patrimoine de l'art antique, Faust partage entre ses compagnons les terres du Péloponèse. L'histoire ne justifie-t-elle pas cette prétention? la Grèce n'a-elle pas été conquise, au temps des croisades, par les chevaliers européens et ne les a-t-elle pas conquis à son tour par le charme souverain des lettres et des arts? les barbares d'autrefois ne sont-ils pas aujourd'hui les héritiers naturels de la civilisation hellénique? Les Allemands réclament volontiers cet héritage pour eux-mêmes comme s'il leur appartenait à plus de titres qu'aux autres nations de l'Europe. Bien loin de s'associer aux transports de la vanité nationale, Gœthe n'exclut personne de la succession de l'antiquité et y appelle les Francs, les Saxons, les Normands aussi bien que les Germains.

Il expliquait lui-même à Eckermann le sens de toute cette scène. La poésie romantique, représentée par Faust, s'y réconcilie avec la poésie classique, représentée par Hélène. La profondeur et la variété d'impressions, la sensibilité complexe et intense qui sont particulières aux modernes n'apparaissent dans toute leur richesse que si la beauté de la forme les élève, que si elles s'expriment dans ce langage naturel et simple que les Grecs ont trouvé moyen d'approprier à la pensée, comme une draperie bien faite s'adapte au

corps. Que les modernes gardent les qualités qui leur appartiennent, qu'ils ne tarissent point inutilement la source abondante d'émotions qu'une civilisation plus raffinée ouvre dans leurs âmes ; mais qu'ils sachent les ressentir avec sincérité, les traduire au besoin pour les autres avec la clarté élégante des anciens Grecs. Le rapprochement de Faust et d'Hélène indique le moment où cette conciliation s'accomplit, où l'esprit moderne, dégagé de la barbarie, s'abandonne docilement aux leçons de l'art antique. Gœthe sait ce qui se passe alors au fond des âmes. Lui-même l'a éprouvé, pendant son voyage d'Italie, d'où il est revenu avec les goûts et la culture intellectuelle d'un ancien. L'expérience qu'il a faite, tous les peuples doivent la faire ; les œuvres de leurs écrivains ne vivront qu'à ce prix.

De l'union allégorique de Faust et d'Hélène naît une poésie nouvelle, plus riche que la poésie grecque en délicates analyses, en confessions intimes et pénétrantes, mais soucieuse comme elle de la beauté du langage et du choix de l'expression. L'enfant qui la représente s'appelle Euphorion, fils posthume d'Hélène et d'Achille. Tout le monde sait qui ce nom désigne, en l'honneur de quelle destinée glorieuse et tragique le chœur prononce les paroles suivantes :

« Ah ! lorsque tu fuis le jour, il n'est pas un cœur qui se sépare de toi. Cependant nous saurions à peine te plaindre. Ton sort que nous chantons nous fait envie. Dans les jours sereins et dans les jours sombres, tes chants et ton courage furent beaux et grands.

« Ah ! né pour le bonheur terrestre, d'illustres aïeux, d'une puissante énergie, hélas ! si tôt perdu pour toi-même, fleur de jeunesse moissonnée, regard perçant pour contempler le monde, sympathie pour toutes les angoisses de l'âme, ardent amour des plus nobles femmes, chants sortis du plus profond de toi-même !

« Mais, dans ton indomptable élan, tu courus librement vers le piége fatal, tu rompis violemment avec les mœurs, avec la loi. »

En quelques traits rapides, Gœthe retrace ici la destinée de lord Byron, celui de tous les poëtes de ce siècle qu'il admirait le plus. De même qu'Euphorion bondit sur le sol et semble retrouver des forces nouvelles, chaque fois qu'il touche la terre, lord Byron retrempe sans cesse et rafraîchit son génie aux sources vives de l'observation naturelle. Nul ne voit mieux que lui et ne peint avec plus de grâce les scènes aimables, avec plus de force les scènes terribles de la nature. Que lui a-t-il manqué, comme à Euphorion, pour atteindre les plus pures régions de la poésie et de l'art? L'empire sur soi-même, la modération, la sérénité. L'esprit de négation qui lui soufflait à chaque instant la pensée de la lutte et de la révolte, sa haine contre la société lui enlevaient une partie de sa force en entretenant au fond de son âme une sorte de malaise qui se trahit jusque dans ses œuvres. Qu'on le compare à Shakspeare, disait quelquefois Gœthe ; on verra qu'il a été aussi amer que Shakspeare était aimable et que cette amertume a gâté chez lui les dons les plus heureux d'un beau génie. Euphorion non plus ne sait

jouir paisiblement d'aucun des biens que lui offre le sort; son humeur inquiète le porte d'heure en heure à la recherche de nouveaux plaisirs, le précipite dans de nouveaux périls. « Ce qu'on obtient sans peine me répugne, s'écrie-t-il, ce qu'on emporte de haute lutte a presque seul du charme pour moi. Rêvez-vous le jour de la paix, dit-il encore? Rêve qui peut rêver ! Guerre est le mot de ralliement !... Point de remparts, point de murailles ; que chacun ait conscience de soi-même, c'est assez. La forteresse inexpugnable, c'est la poitrine d'airain du guerrier. » Ne croit-on pas entendre, en lisant ces vers, les paroles de défi que lord Byron adresse si souvent à la société anglaise?

Gœthe, qui s'entretenait souvent avec Eckermann des actions et des œuvres de son illustre contemporain, analysait avec beaucoup de finesse les causes de ses malheurs et attribuait les imperfections de son génie aux défauts de son caractère. Lord Byron, disait-il, s'est perdu faute d'un frein. Il était toujours dominé par l'impression du moment, troublé par la passion de chaque jour ; il ne tenait jamais compte ni du temps, ni des circonstances, ni des lois du monde, ni de l'opinion des autres. C'est ainsi du reste qu'agit Euphorion ; son orageuse et courte apparition sur la scène n'est que l'image d'une existence dont les douleurs et les égarements ont été trop réels. Sourd à tous les conseils, à toutes les menaces, le fils d'Hélène et de Faust s'élance de rochers en rochers, au-dessus des abîmes, vers les plus hauts sommets, comme s'il était donné à l'homme de fendre l'espace avec des ailes ; sans souci

du péril il monte, il monte sans cesse jusqu'à ce qu'il tombe foudroyé sur le sol comme Icare.

Quel contraste entre cette vie agitée, cette fin tragique et la sereine existence de Gœthe ! Si le calme est la marque des âmes fortes, Gœthe a fait preuve d'une puissance dont lord Byron n'approche point. Lui aussi, à l'époque de *Werther*, pendant la période de *Sturm und Dranq*, il a connu les orages de la jeunesse, les passions impétueuses, il a aimé, il a souffert, il a maudit la société et les lois du monde qui le séparaient de celle qu'il aimait ; mais au lieu de dépenser sa force en luttes stériles et d'user son génie dans des combats de tous les jours contre la destinée, il s'est fait stoïcien, il a imposé silence à ses désirs et l'habitude qu'il a prise de bonne heure de dominer sa sensibilité lui a rendu de plus en plus facile la victoire de la raison sur les sens ou sur les élans déréglés de l'imagination. A plus juste titre que son héros, on pourrait par conséquent le considérer comme le représentant le plus exact de l'alliance du génie grec et du génie moderne. A la violence et à la complexité de sentiments d'un homme de nos jours, à l'ardeur d'une curiosité qui se porte sur les sujets les plus divers, à l'audace d'une pensée que le monde visible ne satisfait point et qui sonde tous les mystères de l'inconnu, il joint plus qu'aucun Allemand la mesure, le goût, l'ordre, la discrétion, le parfait équilibre des facultés de l'âme qui sont le propre des anciens et le signe de la perfection dans les œuvres de l'art.

## V

Le quatrième acte du second *Faust* ne peut être apprécié avec justice que si l'on tient compte de l'âge qu'avait Gœthe au moment où il l'écrivit ; c'est l'œuvre d'un vieillard tout à fait au déclin de la vie, dont l'imagination s'affaiblit en même temps que le corps s'use. Lorsque le poëte atteignit le 11 février 1831 cette partie de son drame, il était entré depuis quelques mois dans sa quatre-vingt-deuxième année. Le 13 février, il se félicitait de trouver encore d'heureuses idées, mais la force lui manqua pour les exprimer poétiquement. Il convient de le remarquer, par amour de la vérité, sans qu'il soit permis à personne d'abuser contre un grand esprit des défaillances de la dernière heure. La sévérité toucherait ici à l'injustice et au dénigrement.

Il reste, d'ailleurs, même dans les productions imparfaites du génie vieillissant, quelques souvenirs et quelques traces de son ancienne grandeur. A la fin du troisième acte, on voyait Faust emporté à travers les airs sur le manteau d'Hélène. Ce véhicule magique dépose le héros au milieu des rochers, en face de hautes montagnes. Aussitôt les nuages se divisent et leurs formes variées présentent aux yeux de Faust une vague ressemblance avec des êtres aimés. Les rêves de son imagination et les réalités de sa vie lui apparaissent à la fois dans un lointain nébuleux. Ce qu'il a rêvé

et ce qu'il a connu de plus beau, l'image d'Hélène et celle de Marguerite, le visage divinisé de sa maîtresse idéale, la pure physionomie de sa maîtresse réelle flottent devant son regard. Ce sont les voix de son âme qui lui parlent alors, c'est l'amour, tel qu'il l'a conçu dans sa jeunesse ; la passion, telle que son âge mûr la comprenait, qui en élevant son esprit au-dessus des appétits vulgaires le maintiennent dans la région supérieure des grandes pensées. Ce voyage sur les hauts sommets n'est que le symbole matériel des hautes spéculations dont se nourrit son intelligence.

En contemplant la vraie beauté sous la forme d'Hélène, dont l'influence bienfaisante persiste, même après qu'on ne la voit plus, Faust acquiert le sentiment de la mesure et la notion de la forme. Il n'oscille plus comme autrefois entre des désirs impatients et des jouissances douloureuses ; le calme se fait dans son esprit ; il réussit, enfin, à se maîtriser et à se dominer ; il sait, désormais, en quoi consiste le beau, à quel prix il est donné à l'homme de l'atteindre. Les belles œuvres ne se réalisent point par des efforts précipités, par un travail hâtif ; on ne satisfait aux exigences de l'art qu'à force de labeur et de persévérance, en accomplissant sur soi-même un progrès continu. Méphistophélès, qui ne cherche qu'à séduire et à tromper son compagnon, voudrait lui persuader que la nature procède souvent par secousses, au hasard, dans des accès de fureur inconsidérés ; que la formation des montagnes, par exemple, n'est que le résultat des mouvements désordonnés auxquels elle se livre ;

Faust n'accepte pas cette explication plus volontiers que Gœthe ne l'eût acceptée lui-même. Il croit, au contraire, qu'il n'y a rien de plus régulier et de mieux ordonné que le jeu patient des forces de la nature. « La masse des montagnes, dit-il, reste pour moi noblement silencieuse. Je ne demande ni pourquoi ni comment. Lorsque la nature s'est fondée en elle-même, elle a simplement arrondi le globe terrestre, elle a formé avec joie les sommets et les abîmes; elle a rangé le rocher près du rocher, la montagne près de la montagne; plus bas, elle a formé paisiblement les collines et les a étendues sur une pente douce jusque dans la vallée. Là, tout est verdure et végétation, et pour se réjouir, elle n'a pas besoin de bouleversements insensés. » Gœthe revient encore ici par la bouche de son héros sur la querelle des Neptuniens et des Plutoniens, dans laquelle nous l'avons déjà vu prendre parti avec une extrême véhémence. Ce passage du second *Faust* ne s'explique, ainsi que beaucoup d'autres, que par une connaissance approfondie des opinions et des idées de l'auteur. Sous chaque vers il faut lire une confidence personnelle.

L'éducation du docteur Faust paraît alors achevée; la notion du beau qu'il vient d'acquérir transforme et purifie ses sentiments. Jusque-là, son esprit ne se fixait aucune limite, et croyait prouver sa force par l'excès de son ambition. Il comprend, désormais, que l'art n'aspire point à des créations illimitées, que le goût consiste, au contraire, à savoir se borner, à enfermer l'infini et l'idéal dans des formes précises, déterminées,

individuelles. Le génie ne consiste pas à mépriser les règles ; plus il sait s'y soumettre et se limiter lui-même, plus il témoigne de sa vitalité et acquiert d'indépendance. Aussi Faust se tourne-t-il vers l'activité pratique qui rencontre pour limites nécessaires l'imperfection et la faiblesse humaines. Le tentateur a beau lui offrir des jouissances royales, une magnifique cité, de vastes places, de larges rues, des faubourgs prolongés, lui promettre des acclamations populaires, lorsqu'il passera à cheval ou en voiture au milieu de la foule des piétons, des cavaliers, des carrosses rangés sur son passage ; lui faire entrevoir, par la pensée, la possession d'un palais entouré de bois, de collines et de prairies, où des gazons veloutés s'étendront sous ses pieds, où il trouvera des ombrages taillés avec symétrie et alignés au cordeau, où, de toutes parts, il verra l'eau jaillir et retomber en cascades, où, dans des appartements discrets il pourra offrir aux plus belles femmes une douce hospitalité, Faust repousse ces tentations vulgaires ; ses regards ne s'arrêtent pas un instant sur ces magnificences de Paris, de Versailles, de Trianon, du Parc aux Cerfs, étalée à dessein devant ses yeux.

Le luxe et le plaisir ne tentent plus son imagination désormais guérie des erreurs de ce monde. Aux distractions énervantes d'un monarque tout-puissant, il préfère l'emploi salutaire et sain d'une activité féconde ; s'il était simplement un artiste, l'art serait son but ; mais il veut être autre chose qu'un artiste, il aspire à se rendre utile aux hommes ; l'art alors n'est plus pour

lui qu'un moyen; le but le plus élevé de sa vie sera l'emploi le plus heureux de son activité. « L'action est tout, dit-il à Méphistophélès; la gloire n'est rien. » Ainsi parlait déjà Prométhée dans *Pandore*, lorsque cet infatigable travailleur opposait ses habitudes laborieuses aux rêveries de son frère Épiméthée. Le désir de la jouissance n'a plus de prise sur une âme possédée de ce noble besoin. Méphistophélès essaye en vain de réveiller les appétits sensuels de Faust. « La jouissance rend vulgaire, » lui répond sèchement le docteur, dégoûté de ses anciens plaisirs. L'amant de Marguerite et d'Hélène ne pense plus maintenant qu'à rendre service aux hommes, à laisser sur la terre une trace bienfaisante de son passage. Le beau n'a été pour lui que le chemin du bien; la notion la plus élevée de l'art l'a conduit à la notion la plus élevée de la vertu. Il médite d'arracher aux flots de la mer un vaste espace de dunes stériles, d'y élever des digues pour faire reculer l'Océan et de conquérir à la culture des terres jusque-là infécondes; il offrira ainsi de nouvelles ressources à la race humaine, en étendant la surface du monde habitable, en desséchant et en peuplant les solitudes.

Pour réaliser ce projet, Faust a besoin de l'autorisation de l'empereur. Le poëte les rapproche l'un de l'autre en se fondant sur la légende qui attribuait au docteur les victoires remportées en Italie par les armes impériales. Après avoir rempli autrefois les coffres de César, Faust va maintenant commander ses soldats et gagner pour lui des batailles. L'empire souffre toujours du même mal, de la mollesse et de la négligence de

l'empereur ; pendant que le maître ne songe qu'à son plaisir, les sujets se divisent, se querellent, en viennent aux mains et, au milieu de la confusion générale, un parti redoutable auquel se rallient tous les mécontents songe à mettre sur le trône un nouveau César. Gœthe nous fait assister aux préparatifs de la lutte que le prince légitime soutient contre l'usurpateur. Dans une vallée bien choisie, retranchée sur un terrain dont l'accès paraît facile, mais qui cache des piéges, l'aile droite de l'armée impériale attend l'attaque de l'ennemi, pendant que l'aile gauche occupe un étroit défilé et que le gros des forces, les soldats les plus intrépides, se tiennent au centre, massés, prêts à combattre.

Faust, le magicien, jadis sauvé par l'empereur du bûcher que les prêtres lui préparaient à Rome, se présente sur le champ de bataille pour reconnaître et payer le service qui, d'après la légende, lui a été rendu. A peine Faust a-t il offert à son sauveur de le secourir que trois combattants, empruntés à l'Écriture et envoyés par Méphistophélès, Raufebold, le spadassin, Habebald, le pillard et Haltefest, celui qui tient ferme, se placent à la tête des soldats impériaux et les conduisent à la victoire.

Des augures favorables annoncent en même temps le succès de l'empereur ; un griffon qui lutte dans les airs contre un aigle succombe dans ce duel, comme pour indiquer d'avance qu'aucun ennemi ne prévaudra contre l'aigle de l'empire. Cependant l'anti-César résiste et ne s'avoue point vaincu ; ses trou-

pes remportent même sur un des points les plus disputés un avantage menaçant; l'aile gauche de l'armée impériale laisse forcer le défilé que l'empereur avait confié à sa garde. Aussitôt Méphistophélès vole au secours du souverain en péril et envoie deux corbeaux, messagers du démon, au grand lac de la Montagne pour demander aux Ondines de couvrir de leurs flots les rochers escaladés par l'ennemi. Au moment où celui-ci se croyait vainqueur, des torrents qui se précipitent avec un bruit effroyable, des cascades écumantes qui menacent de l'engloutir le forcent à abandonner la position conquise. Si l'on en croit la plupart des commentateurs du second *Faust*, cette intervention surnaturelle de Méphistophélès n'est qu'un symbole de ce que peuvent ajouter au courage la science et l'intelligence, lorsqu'elles se mettent à son service. Suivant eux, les prétendues merveilles de la magie qui s'accomplissent en quelque sorte sous nos yeux n'ont rien de merveilleux ; c'est par là que se manifestent les connaissances scientifiques de Méphistophélès ; le vulgaire croit à la sorcellerie parce qu'il ne comprend pas la portée de la science.

Grâce au secours de Méphistophélès et de Faust ou, pour mieux dire, à force de travail et d'industrie, l'empereur a vaincu, mais le peuple n'y gagne rien ; les grands personnages seuls en profitent. Chaque dignitaire du palais réclame et obtient une faveur nouvelle ; le grand maréchal portera désormais l'épée nue devant le prince, dans les fêtes impériales ; le grand chambellan présentera la cuvette d'or à l'empereur

pour que celui-ci s'y lave les mains ; le grand écuyer tranchant découpera les mets, le grand échanson servira les vins de la table princière ; l'archichancelier enregistrera les actes impériaux. L'empereur accorde en outre aux grands dignitaires de sa cour l'hérédité de leurs fonctions transmissibles de mâle en mâle à l'aîné de leur famille. En mettant en scène l'électeur de Saxe, grand maréchal, l'électeur de Brandebourg, grand chambellan, l'électeur palatin, grand échanson, l'électeur de Bohême, grand écuyer tranchant, l'électeur de Cologne, archichancelier, Gœthe se reporte à bulle de 1536, par laquelle l'empereur Charles IV fixait à Mayence les droits des princes. Il a vu d'ailleurs dans sa jeunesse le couronnement de Joseph II et les magnificences du cortége impérial ont passé devant ses yeux. Il cède ici sans doute au besoin de faire revivre un des souvenirs de sa vie qui l'intéressent le plus.

Le docteur Faust, pour sa part, n'a rien à démêler avec les grands de ce monde ; ce qui se passe à la cour ne répond en aucune manière à ses hautes aspirations morales. S'il se rapproche de l'empereur, ce n'est pour obtenir du maître ni dignités ni argent ; il ne lui demande que la concession de terrains stériles, le droit de féconder par le travail et par la culture un sol ingrat. Son unique ambition est désormais de se rendre utile en assainissant, en défrichant des marais et des dunes. Faust glorifie ainsi la loi du travail et de l'activité que la nature nous impose, qui exige de chacun de nous, au profit de l'espèce humaine tout entière, un effort personnel. C'est la leçon morale qui se dé-

gage du reste de l'ensemble du quatrième acte. Gœthe veut montrer, par l'exemple de la vie de son héros, que le sentiment du beau nous conduit naturellement à l'amour du bien. L'homme qui s'est formé lui-même, qui réussit par un effort persévérant à mettre en harmonie et en équilibre ses propres facultés, qui se développe alors comme un tout complet, bien organisé, se détache peu à peu des préoccupations égoïstes, cesse de penser exclusivement à lui pour penser aux autres, prend part à son tour au mouvement social et désire employer pour le bien de tous la force qu'il possède, que lui assure la sévère discipline de son esprit.

*Les années d'apprentissage et les années de voyage de Wilhelm Meister* aboutissaient déjà à la même conclusion. Les leçons que reçoit de l'expérience le principal personnage du roman, l'influence qu'exerce sur lui la franc-maçonnerie invisible et bienfaisante dont il est entouré, le font sortir d'abord de l'idéal indéterminé auquel il aspire vaguement, puis des pensées trop personnelles qui l'absorbent, pour le diriger vers un métier utile. Wilhelm Meister part d'un travail tout intellectuel et tout esthétique pour se dévouer ensuite au soulagement de ses semblables par l'exercice régulier de la médecine.

Schiller prêche la même doctrine dans ses lettres sur *l'Éducation esthétique du genre humain*. L'homme, dit-il, pour devenir un être moral, doit commencer par cultiver son esprit, par s'imposer un travail qui l'initie aux secrets de l'art, par développer en lui le sentiment du beau; une fois que cette culture est[1]

ses fruits naturels, l'homme n'a plus d'efforts à faire pour obtenir le sens moral ; il le possède ; il ne travaille plus à se rendre honnête, il l'est devenu. Si l'on s'en rapportait au témoignage un peu suspect des admirateurs exclusifs de Gœthe, sa vie elle-même aurait réalisé cette pensée ; l'art qu'il aimait tant n'aurait été chez lui que la préparation et l'initiation au bien ; ses ouvrages, produit de l'art, ne seraient que la partie la moins importante de son œuvre totale. « Ses pensées, disait un fanatique, sont plus grandes que ses poésies, sa vie est plus grande que ses livres. » Ceux qui étudient de près les différentes périodes de son existence savent ce qu'il faut penser de cette exagération. On serait plus près de la vérité en reconnaissant, au contraire, que l'amour du beau a été la grande passion de sa vie et qu'il a beaucoup plus songé à être un grand artiste qu'un bienfaiteur de l'humanité. Il est juste d'ajouter que ces deux rôles se confondaient dans son esprit. Faire de grandes œuvres, c'était suivant lui — et il ne se trompait point — travailler au progrès social, payer à la patrie, à l'humanité, la dette du citoyen et de l'homme utile. On peut même accorder à ses admirateurs qu'il allait encore plus loin, qu'il aimait personnellement à rendre service à ses semblables et que, dans le cours de sa longue carrière, tout artiste qu'il fût, il a fréquemment donné l'exemple d'une activité prodigue, féconde en résultats positifs. Nulle part en Allemagne il ne s'est accompli, dans le même espace de temps, plus de bien qu'il ne s'en est réalisé sous sa direction à Weimar.

## VI

Le cinquième acte du second *Faust* nous transporte dans le domaine que le génie industrieux du docteur vient de conquérir sur des grèves stériles. Deux vieillards auxquels Gœthe donne les noms mythologiques de Philémon et de Baucis, afin de leur attribuer plus facilement un caractère poétique, vivent en ce lieu dans une maison couverte en chaume, auprès d'une modeste chapelle et d'une allée de tilleuls, d'où la vue s'étend sur la plage, maintenant cultivée et transformée par le travail en une riche campagne. Tous deux racontent à un voyageur qu'ils ont, autrefois, sauvé du naufrage et qui leur demande une seconde fois l'hospitalité, par quels prodiges la terre inféconde du rivage a été assainie et cultivée. Avant que la première récolte parût sur le sol, le sang humain a plus d'une fois arrosé les sillons. On sait, en effet, que dans les entreprises de ce genre, lorsqu'il s'agit de rendre fertiles des terrains incultes, les miasmes pestilentiels qui se dégagent des terres fraîchement remuées, déciment cruellement la première génération des travailleurs ; c'est sur leurs cadavres que le blé pousse et que les fruits mûrissent.

Enivré par le succès, l'esprit de Faust que l'on croyait guéri des ardeurs immodérés s'ouvre de nouveau aux ambitions sans frein ; sa volonté, qui ne connaît plus d'obstacles, s'irrite de rencontrer sur sa route la moin-

dre résistance. Ce possesseur d'un immense domaine, ce trafiquant enrichi des magnifiques dépouilles que ses vaisseaux apportent au pied de son palais, ne jouit néanmoins ni de son pouvoir, ni de ses richesses, tant qu'il reste un coin du rivage qui ne lui appartient point, tant que Philémon et Baucis refusent de lui céder l'humble cabane où ils sont nés, où ils désirent mourir. C'est l'éternelle histoire du roi Achab et de la vigne de Naboth. « Quelques arbres qui ne m'appartiennent pas, dit-il à Méphistophélès, me gâtent la possession du monde. » Le diable a beau étaler sous les yeux de son compagnon les merveilles qu'il rapporte de ses courses à travers l'Océan ; Faust regarde à peine ce qu'on lui présente ; il est absorbé par une pensée unique, par le désir de s'approprier, enfin, la cabane des deux vieillards. Aussi longtemps que ce vœu ne sera pas réalisé, rien ne pourra le consoler ni même le distraire. « Le péché originel de Faust, disait Gœthe à Eckermann, le mécontentement, ne l'a pas abandonné dans sa vieillesse; avec tous les trésors du monde, dans un nouvel empire qu'il a créé lui-même, il est gêné par quelques tilleuls, une chaumière et une clochette qui ne sont point à lui. » Dans la fièvre de ses désirs, le docteur laisse échapper une parole fatale, qu'il voudrait, mais trop tard, retirer ou racheter. « Allez donc, dit-il à Méphistophélès, et débarrassez-moi de ces gens-là. »

Sans le savoir, sans le vouloir, Faust vient de condamner à mort le malheureux couple. Méphistophélès, dont le mal est l'élément et qui prend plaisir à rendre

son compagnon criminel, s'autorise de l'ordre qu'il a reçu pour ne garder aucun ménagement; il a frappé à la porte de la chaumière, puis, comme on ne l'ouvrait pas, il l'a enfoncée, a étendu sans vie les deux vieillards, assassiné le voyageur, leur hôte, qui essayait de les défendre, et mis le feu à la cabane. Le gardien de la tour, qui veille au sommet du palais de Faust, décrit cet embrasement en traits pleins de hardiesse et de poésie. Le génie descriptif du poëte sait trouver jusqu'au bout des traits justes et forts pour représenter les phénomènes extérieurs.

« Je vois, s'écrie Lyncée, je vois jaillir des étincelles à travers la double nuit des tilleuls ; un brasier toujours plus fort étend ses ravages, attisé par le vent! Ah! elle flambe intérieurement, la cabane qui s'élevait recouverte d'une mousse fraîche. On implore un rapide secours; point de salut! Ah! les bonnes vieilles gens, qui prenaient autrefois tant de précautions contre le feu, deviennent la proie de l'incendie. Quelle effroyable aventure! La flamme flamboie, le noir échafaudage de mousse est rouge de feu. Puissent seulement ces bonnes gens se sauver de cet enfer violemment embrasé! Des éclairs brillants dardent leurs langues de feu à travers les feuilles, à travers les rameaux. Les branches sèches qui brûlent en flambant s'allument rapidement et tombent aussitôt... La petite chapelle s'écroule à la fois sous la chute et sous le poids des branches ; déjà les cimes des arbres sont enlacées des flammes aiguës qui serpentent. Les tiges creuses flamboient jusqu'à la racine et brillent d'un rouge de pourpre. »

Un grand crime a été commis; sans l'avoir ordonné, Faust en porte la responsabilité; car c'est pour lui plaire, pour obéir à un de ses caprices qu'on a versé le sang innocent. Vanité des systèmes! La morale qui prend l'esthétique pour point de départ est-elle une morale suffisante? l'homme doit-il apprendre à se diriger en s'inspirant avant tout du sentiment du beau? Assurément une telle conception sauve l'idée de quelques-uns de nos devoirs, surtout de ceux que nous avons à remplir envers nous-mêmes; mais la notion de nos devoirs envers les autres, le sentiment du respect que nous devons conserver pour leur liberté, pour leurs droits, ne s'impriment peut-être pas avec assez de force dans les âmes. Il ne suffit point que l'homme soit actif, dût même son activité être guidée et soutenue par la plus haute culture esthétique. Il manquera quelque chose à son éducation, tant qu'on ne lui aura pas inspiré l'idée de sacrifice et de dévouement.

Faust paraît si étranger à la notion de la moralité véritable qu'il enverra des vaisseaux faire le métier de pirates à son profit; le remords même lui est inconnu, tant il s'occupe peu de ses obligations morales. Il ne témoigne aucun repentir du crime qui a été commis à son instigation, il ne verse aucune larme sur le sort des malheureux qu'une parole imprudente, prononcée par lui, vient de condamner à mort. Tout au plus remarque-t-on chez lui quelques signes d'affaiblissement et de décrépitude, en le voyant poursuivi par des spectres, assailli des terreurs superstitieuses qu'il eût repoussées autrefois avec mépris. Quatre fantômes de vieilles

femmes, la misère, la dette, le souci, le besoin, rôdent autour de son palais et essayent d'y pénétrer. Le souci seul y fait invasion et menace Faust. D'abord effrayé de tout cet appareil magique, le docteur se rassure et répond, sans s'émouvoir, à cet étrange visiteur. Il n'y a rien de commun entre lui et le souci. Pendant cent ans, il a promené sa curiosité à travers le monde, saisi l'occasion, lorsque l'occasion se présentait à lui, renoncé librement à ce qui lui échappait. Aujourd'hui il connaît trop la réalité pour se préoccuper de l'invisible et se tourmenter l'esprit par des chimères. Quelle prise peut avoir le souci sur une âme guérie de toutes les illusions et revenue de tous les rêves? En jetant un regard en arrière sur sa longue existence, Faust continue à n'éprouver aucun regret, à ne se repentir d'aucune de ses fautes; ses paroles respirent une confiance en soi intrépide, un orgueil indomptable; il semble défier le souci, et le souci, pour lui montrer qu'il est vulnérable, le prive de la vue en soufflant sur ses deux yeux.

C'est alors seulement, quoi qu'en disent quelques commentateurs, que Faust paraît s'élever pour la première fois à la notion de la moralité véritable. Il supporte son mal avec courage; il est patient envers la douleur, lui qui, autrefois, maudissait la patience. En même temps, son activité augmente, comme s'il s'apercevait que sa fin approche, comme s'il voulait encore, avant de mourir, rendre aux hommes quelques services. Un dernier projet occupe sa pensée, projet utile et vaste auquel il consacre ce qui lui reste de forces. Il entreprend de dessécher des marais salins, dont les

miasmes corrompent l'air aux environs, et de créer des centres de population sur ce sol assaini. En pensant à la joie qu'il éprouverait si un jour, grâce à ses soins, des villages s'élevaient, des moissons mûrissaient là où il n'y a eu si longtemps que le désert et des germes de mort, il est tenté de prononcer une parole qui n'est point encore sortie de ses lèvres, même lorsqu'il contemplait, dans une sorte d'extase, la beauté d'Hélène ; il enchaînerait volontiers le temps, il en suspendrait le cours et dirait à l'heure fugitive : Arrête-toi, tu es si belle !

C'est le moment que guettait Méphistophélès pour s'emparer de Faust. Lorsqu'un pacte a été conclu entre l'homme et le démon, le docteur, désenchanté de la vie et ne croyant plus au bonheur, a défié Méphistophélès de lui procurer jamais assez de jouissances pour qu'il désirât suspendre le temps, prolonger l'heure présente. Faust s'est déclaré, d'avance, vaincu le jour où il éprouverait un sentiment si éloigné de ses pensées d'alors ; ce jour qui ne devait point luire est arrivé ; Faust a souhaité que le temps s'arrêtât ; désormais, sa vie touche à son terme et Méphistophélès attend sa proie.

Le diable appelle à lui un cortége de démons pour faire la garde autour du corps de Faust et les charge d'épier le moment où l'âme en sortira pour la précipiter sur-le-champ dans le gouffre de l'enfer, dont on voit la gueule béante s'ouvrir sur la scène. D'un autre côté, des anges, au nom de l'amour divin, en souvenir de ce qu'il y a eu de louable dans l'existence de Faust, par égard surtout pour ses dispositions affectueuses et

aimantes, le disputent aux démons. Il a aimé, il est aimé à son tour et défendu à son heure dernière par des êtres aimants. L'idée de ce combat sur un cadavre, entre les puissances infernales et les puissances célestes, est empruntée aux gravures sur bois et aux drames religieux du moyen âge. On y voyait souvent l'archange Michel se battre avec le diable sur le corps de Moïse. Méphistophélès est ici mystifié, comme il l'a déjà été plus d'une fois dans le second Faust, où il joue un rôle fort inférieur à celui qu'il jouait dans le premier ; le bachelier se moquait de lui ; les Lamies le tournaient en ridicule, pendant la nuit classique du Walpurgis ; maintenant les anges vont lui dérober la proie qu'il guette depuis si longtemps. C'est du reste le sort auquel le diable était destiné dans les Mystères ; il y était généralement bafoué et battu, à la grande joie du public ; les imaginations populaires se le représentaient volontiers comme un personnage ridicule et burlesque.

Au moment où les démons, excités par Méphistophélès, s'apprêtent à emporter Faust, une pluie de roses qui tombe du ciel les brûle comme une flamme incandescente et les rejette en désordre dans la gueule de l'enfer. Leur chef est à son tour environné et vaincu par les anges. Ceux-ci n'emploient pour se débarrasser de lui aucun moyen violent ; ils lui adressent au contraire leurs sourires les plus gracieux, ils se montrent à lui dans tout l'éclat de leur beauté. Leurs charmants visages, la pureté céleste de leurs traits, l'élégance de leur démarche troublent l'esprit de Méphistophélès et

mettent en éveil sa grossière sensualité, C'est ainsi que les natures vulgaires comprennent le beau ; elles ne le saisissent et ne cherchent à se l'approprier que par les sens. Pendant que Méphistophélès jette des regards lascifs sur la troupe séduisante des anges, ceux-ci profitent de son émotion pour enlever l'âme de Faust, sans qu'il s'en aperçoive et l'emporter au ciel. Toute cette scène est écrite de verve ; Gœthe a pris plaisir à peindre le grand railleur mystifié et bafoué.

La dernière scène de la pièce nous transporte sur une montagne habitée par les bienheureux, dans la région du ciel. Là se voient des Pères de l'Église, des saints, des personnages de l'Écriture : sainte Thérèse et saint Philippe de Néri, plongés dans un ravissement extatique qui les élève au-dessus du ciel; saint Bernard, livré à la contemplation, saint François d'Assise et saint Bonaventure, âmes aimantes et tendres ; les petits enfants que Jésus appelait auprès de lui ; Marie Madeleine, qui versa des parfums sur les pieds du Sauveur ; la Samaritaine, qui lui offrit à boire ; Marie l'Égyptienne, pénitente célèbre. Là aussi apparaît Marguerite, sauvée et purifiée ; du haut du ciel où le malheur et le repentir l'ont fait entrer, elle tend les bras à Faust, elle intercède pour lui auprès de la Mère de Dieu ; jadis, devant la Madone, sur les remparts de la petite ville, elle invoquait la *Mater dolorosa ;* elle invoque maintenant la *Mater gloriosa.* Ses prières sont exaucées ; les anges emportent avec eux la partie immortelle de Faust et chantent, en l'emportant, l'hymne

de la délivrance. Faust est sauvé, parce qu'il a travaillé, souffert, aimé, parce qu'il est mort en faisant le bien et que, malgré ses fautes, l'amour divin a eu pitié de lui à la dernière heure. L'homme s'est aidé lui-même, par un effort personnel vers la vertu, ainsi que l'enseigne la foi chrétienne ; la grâce divine a fait le reste. « Il est sauvé, le noble membre, du monde des méchants esprits ; celui qui a toujours lutté et travaillé, celui-là nous pouvons le sauver ; l'amour suprême, du haut du ciel, a pensé à lui ; le chœur bienheureux va à sa rencontre et lui fait un cordial accueil. » Ces vers, disait Gœthe à Eckermann, contiennent la clef du salut de Faust ; dans Faust a vécu jusqu'à la fin une activité toujours plus haute, plus pure, et l'amour éternel est venu à son aide. Le moment que Gœthe a choisi avec intention pour faire mourir son héros est celui où Faust méditait une bonne œuvre ; si Faust était mort en état de péché mortel, il serait damné ; il meurt dans des dispositions bienfaisantes et il est sauvé, sans que la doctrine chrétienne y contredise.

A propos de la conclusion de *Faust*, les Allemands aiment à rappeler le nom de Dante et le souvenir de *la Divine Comédie*[1]. Il vaudrait mieux, pour la gloire de Gœthe, ne pas l'exposer à une si dangereuse comparaison. Le dernier acte du drame germanique paraît

[1] Les seuls points de comparaison que l'on puisse trouver entre le génie de Gœthe et le génie de Dante ont été indiqués par Daniel Stern avec autant de délicatesse que d'élévation. Aller au delà ne serait qu'une entreprise paradoxale.

froid et si on le rapproche des vers passionnés et de l'énergique inspiration de l'épopée italienne. Gœthe n'a rien de cette foi profonde qui anime l'œuvre de Dante ; on s'aperçoit tout de suite qu'il n'emploie le merveilleux chrétien et les scènes de l'Église que dans un dessein poétique et, comme il en convient lui-même, afin d'éviter les peintures vagues. La religion lui offre simplement un thème connu dont il s'empare pour n'avoir point à créer de toutes pièces, par un pur effort d'imagination, les merveilles du monde invisible. Aucune parole ne rappelle ici les émotions religieuses dont l'âme de Dante est pénétrée. Ce qui manque surtout à la poésie du second *Faust* pour qu'elle ait un caractère religieux, c'est le sentiment chrétien par excellence, c'est l'aveu de la faute, c'est la contrition et le repentir sans lesquels l'Église n'entrevoit point de salut pour le pécheur. L'orgueil de Dante se fond au souffle de la foi ; ce fier esprit, si dur pour ses adversaires et si violent dans ses haines, s'humilie au souvenir de ses erreurs ; il accepte, le front baissé dans la poussière, les reproches que lui adresse Béatrix, il se reconnaît coupable et commence à réparer ses torts par les regrets sincères qu'il en éprouve. Il n'obtient le pardon divin et la promesse de la béatitude qu'à force de s'accuser lui-même, de détester le péché et de s'engager à mieux vivre dans l'avenir. Faust, au contraire, quoiqu'il soit infiniment plus coupable que Dante, quoiqu'il ait causé la mort d'une jeune fille, après l'avoir séduite et déshonorée, quoique sa conscience doive lui reprocher le meurtre odieux de Phi-

lémon et de Baucis, conserve, malgré ses crimes, une sérénité insolente. Le remords lui est inconnu ; le mal qu'il a commis ne lui arrache ni une larme ni une parole de regret. Il poursuit ses travaux commencés, sans jeter un regard en arrière, comme si l'activité qu'il déploie était une rançon suffisante des erreurs du passé.

Il y a là évidemment une conception de la moralité qui eût surpris Dante et que la religion chrétienne n'accepte point. Le travail est salutaire ; chacun fait bien de remplir avec soin la besogne de chaque jour, ainsi que le conseille Gœthe; il y a du mérite à ne point défaillir, à garder jusqu'au bout dans la vie, à travers toutes les épreuves et toutes les déceptions, son poste de combat; la philosophie peut se contenter de cette vertu active. La religion demande davantage; elle reconnaît ses élus à d'autres signes, à la sincérité de leur repentir et à la force de leurs remords. Qu'on ne prononce donc point imprudemment le nom de Dante, qu'on ne provoque aucune comparaison entre l'élévation philosophique de Gœthe et la foi profonde du poëte florentin, qu'on ne rapproche pas surtout la figure si touchante, mais si humaine de Marguerite, des grâces célestes et de la divine pureté de Béatrix.

Les beautés de *Faust* ne sont pas toujours celles qu'imaginent des commentateurs très-subtils; elles tiennent, dans la première partie, au pathétique des situations, à l'admirable poésie du langage, à la vigueur de l'analyse psychologique, à l'éloqueuce des confes-

sions qui s'échappent de l'âme du poëte ; dans la seconde partie, à l'élévation d'esprit de l'artiste et du savant qui, même lorsque l'imagination languit, imprime aux conceptions un caractère de grandeur et d'originalité. Toute la vie de Gœthe y reparaît, depuis les émotions et les orages de sa jeunesse jusqu'à la sérénité active de ses dernières années. Après avoir terminé *Faust*, il pouvait mourir, ainsi qu'il le disait lui-même à Eckermann ; il nous laissait en quelque sorte son testament intellectuel et moral, le résumé poétique de ce qu'il avait senti, souffert, appris, pensé, dans le cours d'une existence où chaque journée avait eu son emploi, où le temps même qui paraissait perdu ne l'était en réalité ni pour l'accroissement des connaissances ni pour le développement de l'esprit.

FIN

# TABLE DES MATIÈRES


## CHAPITRE PREMIER

GŒTHE ET SCHILLER

Différences qui les séparaient. — Leurs premières relations. — *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*. — Jugement qu'en porte Schiller. — Principaux personnages du roman. — Idées générales qui s'en dégagent. . . . . 1

## CHAPITRE II

GŒTHE ET SCHILLER (suite)

*Hermann et Dorothée*. — Influence exercée sur Schiller par Gœthe. — Services que Schiller rend à Gœthe. — Année des ballades. — Le théâtre de Weimar. — Part que prend Gœthe à la composition et à la représentation de *Wallenstein* et de *Guillaume Tell*. — *La Fille naturelle*. — Madame de Staël à Weimar. — Mort de Schiller. — Schiller jugé par Gœthe. . . . . 67

## CHAPITRE III

CHRISTIANE VULPIUS

La bataille d'Iéna. — Weimar envahi par les Français. — Dan-

gers que court Gœthe dans sa maison. — Son mariage.— Défauts et qualités de Christiane Vulpius.. . . . . 149

## CHAPITRE IV

LES AMOURS D'UN SEXAGÉNAIRE

*Le Retour de Pandore.* — Les sonnets. — Passion de Gœthe pour Minna Herzlieb. — *Les Affinités électives.* — Remaniement de *Roméo et Juliette.* — Gœthe abandonne la direction du théâtre de Weimar. . . . . 162

## CHAPITRE V

GŒTHE ET NAPOLÉON

Gœthe en 1813. — Son aversion pour la guerre. — Son admiration pour Napoléon. — Sincérité de son patriotisme. . . . . 220

## CHAPITRE VI

POÉSIE ET PROSE

*Le Divan oriental et occidental.* — Rapports de ces poésies avec les sentiments de Gœthe.— *Les Années de voyage de Wilhelm Meister.* — La morale du renoncement. — La *Nouvelle.* . 235

## CHAPITRE VII

LE DERNIER AMOUR

Mademoiselle de Lewezow. — La *Trilogie de la passion.* — L'*Élégie de Marienbad.* . . . . . 273

## CHAPITRE VIII

GŒTHE ET ECKERMANN

Dernières années de la vie de Gœthe. — Ses entretiens recueillis par Eckermann. — Activité infatigable de son esprit. — Pensées de Gœthe sur l'art d'écrire, sur les devoirs et sur les droits du poëte.— Ses jugements sur les anciens, sur la littérature anglaise, sur les écrivains français. — Intérêt qu'il prend à tout ce qui s'écrit en France. — Ses opinions religieuses et philosophiques. . 279

## CHAPITRE IX

### LE PREMIER FAUST

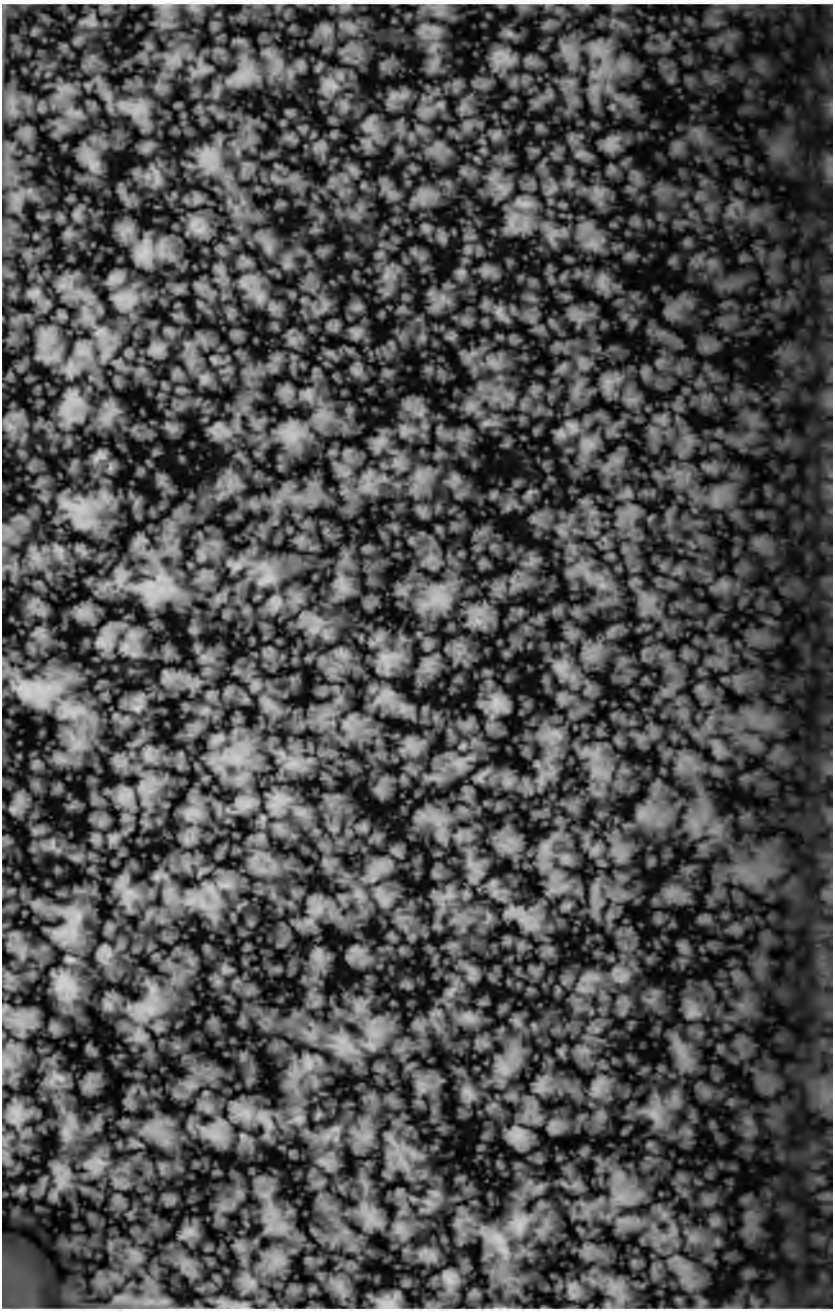
Le premier *Faust*. — Histoire de la composition de l'œuvre.— Place qu'y tiennent les impressions et les souvenirs personnels du poëte. — Les personnages. — En quoi le caractère de Faust ressemble à celui de Gœthe, en quoi il est différent. — Wagner. — Méphistophélès. — Marguerite. . . . . 317

## CHAPITRE X

### LE SECOND FAUST

Caractère abstrait de l'œuvre. — Symptômes de vieillesse. — Prédominance de la philosophie et de la science sur la poésie. — Abus du symbolisme. — L'épisode d'*Hélène*. — Alliance du génie classique et du génie romantique. — Souvenir de lord Byron. — Les deux parties de *Faust* considérées comme le résumé poétique des événements, des impressions et des travaux de la vie de Gœthe. . 368

PARIS. — IMP. SIMON RAÇON ET COMP., RUE D'ERFURTH, 1



This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

DUE NOV -6 '06

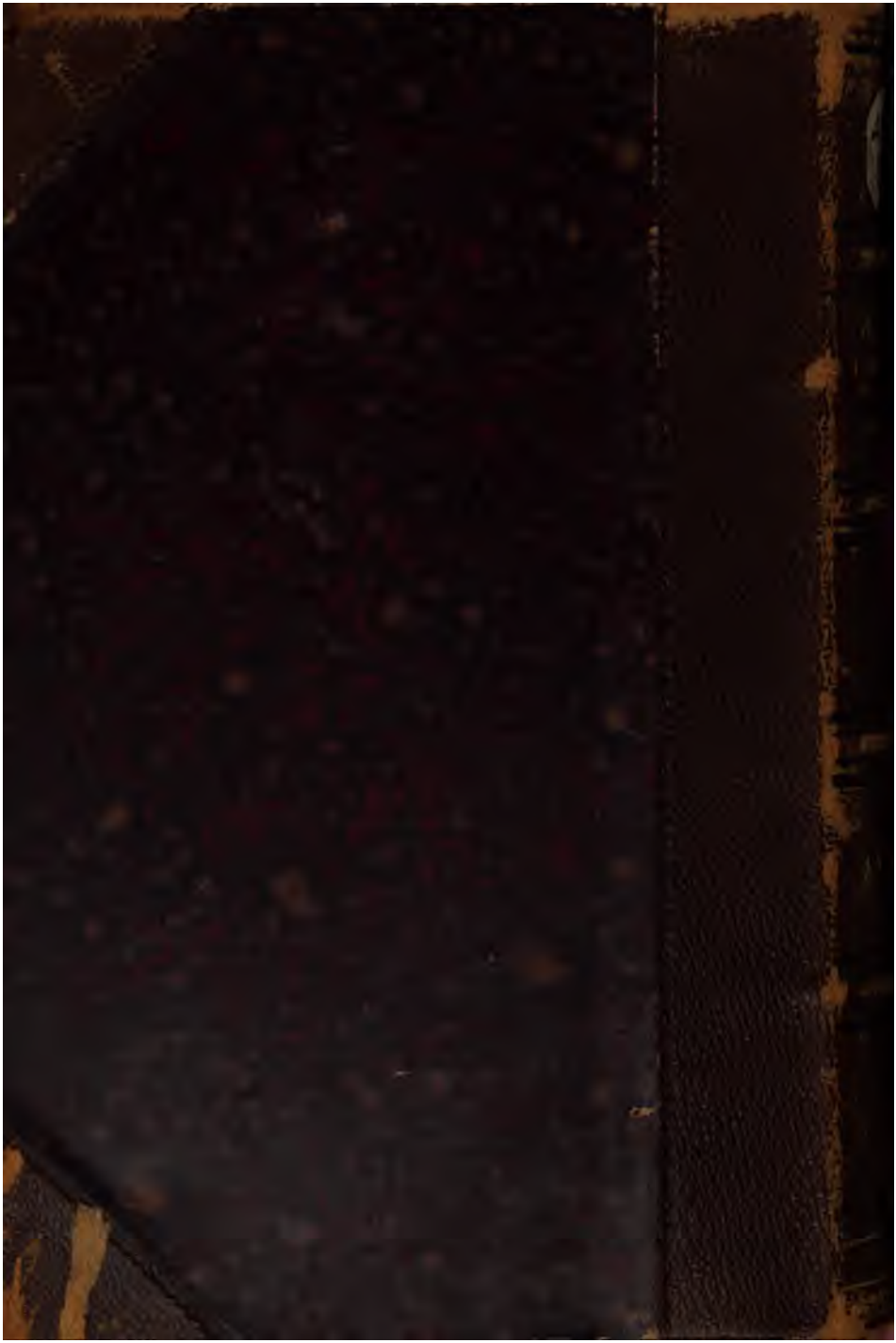
WIDENER

APR 2 2 2004

BOOK DUE

WIDENER

MAY 0 5 2004

CANCELLED

417 628